A R T E S Y A R T I S T A S

TRAJES Y MODAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATÓLICOS

I. LAS MUJERES

POR
CARMEN BERNIS

INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ, DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1978

TRAJES Y MODAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATÓLICOS

A R T E S Y A R T I S T A S

TRAJES Y MODAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATÓLICOS

I. LAS MUJERES

POR
CARMEN BERNIS

INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ, DEL CONSEJO
SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1978

© INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ, 1978.

Depósito Legal: M. 17486-1978.

ISBN 84-00-03781-2.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1978. — 4809.

El Instituto dedica este volumen a la memoria del Dr. Teodoro de Kármán y de su hermana Josefina de Kármán.

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha estudiado y se ha escrito sobre la España de los Reyes Católicos. De todos son conocidos, incluso de las personas de escasa cultura histórica, los importantes hechos ocurridos entonces. Sin embargo, cuando se trata de imaginar a las gentes que los vivieron, entonces, aun en el caso de los estudiosos de la Historia, no es fácil que acudan a la mente las imágenes evocadoras; y cuando acuden, suelen proceder del mundo creado por la pintura de Historia novecentista. La realidad era bien diferente. Una de las finalidades de este libro será ofrecer, al estudioso como al profano, una selección de esas imágenes hasta ahora no divulgadas.

Es sabido cómo en nuestros días las Ciencias Históricas conceden una atención creciente al valor que tienen las imágenes para investigar el pasado; a veces se pueden leer en ellas cuestiones importantísimas que no recogen los documentos escritos. En el caso de los trajes y las modas, su valor no sólo está en lo que puedan reflejar de interés para la Historia de la Cultura en general; su estudio es fundamental como el de una disciplina auxiliar de la Historia del Arte, y muy especialmente en el período que nos ocupa. Todos los que han dedicado algún tiempo al estudio de nuestras artes plásticas de la Baja Edad Media y del Renacimiento saben de los problemas innumerables que se presentan en la fechación y clasificación de una masa grande de obras no documentadas. En la solución de estos problemas los trajes y las modas representados en esas obras pueden ser decisivos.

El tema de este libro —sobre el cual he publicado ya algunos avances— se aborda realmente ahora por primera vez. Lo que el libro aporta

sobre el tema no está basado en estudios anteriores de otros autores, sino única y exclusivamente en lo que las fuentes gráficas y literarias de la época de los Reyes Católicos nos dejan entrever.

La información gráfica disponible es muy abundante. Pintores, miniaturistas y escultores nos han dejado innumerables imágenes de reyes, nobles, damas y caballeros; también, aunque en menor grado, de los menestrales y de las gentes humildes del mundo rural. Esas imágenes no están sólo en los retratos, en los sepulcros de los personajes importantes, y —en algunos casos— en escenas que representan sucesos de la época o temas profanos, siempre raras en el arte español y por ello doblemente valiosas cuando existen. Están, también, en las escenas de la vida de los santos, que se cuentan en los innumerables retablos del gótico final repartidos por toda España. En ellas los artistas reprodujeron los escenarios, los utensilios y los trajes que veían a su alrededor. En escenas, por ejemplo, como el Nacimiento de San Juan o de la Virgen, tantas veces representadas en los retablos, los pintores del siglo XV nos han dejado imágenes hogareñas con el sello inconfundible de algo visto y vivido. Otras pinturas religiosas nos llevan, por su tema, al ambiente cortesano, con personajes deliberadamente vestidos según la que era, cuando se pintaron, la última moda en el traje de los elegantes; incluso ocurría que en el contrato con el artista se estipulase así, como en el caso de un San Sebastián que había de aparecer en un retablo valenciano de 1468, «vestit modernament, segon huy se visten los cavales» (Beti Bonfill, pág. 77). Otras escenas religiosas como Nacimientos, Adoraciones de los pastores, etcétera, nos introducen en el mundo rural, y nos muestran cómo era el traje de labradores, pastores y gentes humildes del campo.

En esta iconografía religiosa los únicos personajes cuyo traje no parece reflejar fielmente la moda de la época son las figuras de profetas —con cierto aire exótico— y los jueces y paganos que presencian escenas de martirios. No sabemos si se trata de personajes convencionales, pues se representan con pequeñas variantes en otras escuelas europeas, si aparecen deliberadamente vestidos a la oriental, o si hay en ellos elementos tomados del traje de moros y judíos.

Si el material gráfico es muy variado y abundante, sólo en muy pequeña parte ha sido publicado y divulgado. Prescindiendo de la obra de unos cuantos artistas, las creaciones de aquella época no son ni mucho menos familiares al gran público; el público —se entiende— de los que de algún modo se interesan por el Arte y por la Historia. Para obtener material abundante es necesario acudir a los archivos fotográficos. La

mayor parte de la documentación que he reunido procede del Archivo Mas, de Barcelona, cuya importancia es de sobra conocida, y del Fichero Fotográfico del Instituto Diego Velázquez. De interés muy especial han sido las fotografías de obras inéditas proporcionadas por Gonzalo Menéndez Pidal.

En cuanto a los documentos escritos, su búsqueda exige una labor bastante más larga y paciente de lo que a primera vista pudiera parecer.

Los textos que han aportado mayor número de noticias han sido las cuentas reales y los inventarios de bienes de personajes diversos; documentos que se pueden incluir también en este grupo son las cartas de dote. Una parte considerable de los inventarios y cuentas consultados son documentos inéditos; otros están publicados en libros y revistas muy varios. Los documentos inéditos consultados se conservan en el Archivo Histórico Nacional, en Madrid; el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona, y el Archivo General de Simancas. Entre las cuentas e inventarios que han sido publicados, destacan por su excepcional importancia las cuentas del tesorero de Isabel la Católica y los inventarios de los bienes que tenía la reina a su muerte en 1505. Para dar una idea de la enorme importancia de estos documentos, bastará con decir que en las cuentas del tesorero, que van de 1482 a 1504, constan más de tres mil pagos para gastos de vestir; las compras se hacen no sólo para la reina, el príncipe y las infantas, sino también para damas, criadas, esclavas, moros y moras bautizados, pajes, mozos de espuelas, ballesteros, cazadores, pobres que piden limosna, etcétera.

Si el valor de las cuentas e inventarios está en la abundancia de datos que contienen, existen otros textos menos numerosos, importantes por la calidad de la información que ofrecen. Tales son las ordenanzas de sastres, juboneros, calceteros, boneteros, sombrereros, toqueros, chapineros y zapateros. Las más antiguas de las utilizadas pertenecen a los años setenta del siglo XV. Algunas de las publicadas en el siglo XVI quedan fuera del período estudiado en este libro, pero no por ello dejan de arrojar luz sobre no pocas cuestiones. Otro reducido grupo de textos con noticias valiosas son las pragmáticas que dieron los Reyes Católicos sobre el uso de las sedas y sobre los vestidos que debían llevarse en los duelos.

Documentos muy raros, capitales para la identificación de varias prendas, son los contratos de algunos retablos y sepulcros que describen los trajes de los personajes representados. También ha sido decisivo para la difícil tarea de establecer la correspondencia entre textos e imágenes, un escrito de 1539, cuyo autor, Pedro Girón —del Consejo Real

de Castilla—, se propone salvar del olvido lo que entonces se recordaba de los antiguos trajes de España. La información que nos da se refiere precisamente a los trajes de la segunda mitad del siglo XV, tal como eran recordados por los hombres de la generación siguiente a la de los que los usaron.

Finalmente, en esta breve ennumeración de las principales fuentes escritas, hay que mencionar los textos literarios: crónicas, relatos de viajeros, libros de caballerías, cancioneros, romanceros, obras didácticas, etcétera. En estos textos se encuentran esporádicamente referencias a los trajes y a las modas. Entre ellos hay que destacar, además de la especial importancia de las crónicas, una obra didáctica absolutamente excepcional por la cantidad y por la calidad de la información que ofrece: el tratado sobre los pecados que se cometen en el vestir, escrito el año 1477 por el que fue confesor de Isabel la Católica, Fray Hernando de Talavera.

El período estudiado en este libro corresponde a la segunda mitad del siglo XV. Comienza, pues, en los años en que Fernando e Isabel vinieron al mundo. En mi libro *Indumentaria Española en tiempos de Carlos V* he estudiado los trajes y las modas a partir de 1500. Con ese libro viene, pues, a enlazar el presente.

Esta obra constará de dos volúmenes, uno dedicado a las mujeres y otro a los hombres. En el segundo se incluye un Glosario común a ambos, que será la parte más extensa de la obra.

Lo esencial del estudio realizado sobre el complejo tema de los trajes y las modas lo presento en forma que intenta ser lo más breve y clara posible. De la base documental que lo respalda dejo constancia en los comentarios a las láminas y —más especialmente— en el Glosario.

LAS PRENDAS DE VESTIR

Una de las tareas más difíciles al abordar el estudio de la indumentaria medieval es establecer la correspondencia entre textos e imágenes, entre los vestidos citados en los documentos y los representados en las obras de aquel tiempo. Esta tarea sólo se puede intentar cuando se ha reunido una documentación gráfica y literaria de considerable importancia.

En cuanto a los nombres de las prendas debemos tener presente que —entonces como ahora— podía ocurrir que hubiera más de un solo nombre para alguna de ellas, que existiera imprecisión en el uso de algunos vocablos y que un escribano o un cronista no emplease siempre los nombres de los vestidos con absoluta propiedad. En cualquier caso, cabe esperar que imprecisiones o confusiones se dieran sólo tratándose de prendas de una misma familia. Las distintas familias en que podemos agrupar las prendas de vestir quedarán en este capítulo claramente delimitadas.

Salvo muy raras excepciones, las mismas prendas recibían los mismos nombres en Castilla, Cataluña, Aragón o Valencia, con sólo las ligeras variantes explicables por la lengua. Las que en textos castellanos, por ejemplo, se llaman jubón, ropa, manto, tranzado, chapín, etc., en textos catalanes o valencianos son gipo, roba, mantell, tranzat, tapin, etcétera. La excepción más importante era la saya, una de las prendas femeninas más comunes, que en los estados de la Corona de Aragón se llamaba gonela.

En el Glosario hago el estudio de cada una de las prendas de vestir, justifico los resultados obtenidos y expongo los datos documentales en

que se basan; en este capítulo me limito a ofrecer una clasificación general, necesaria para obtener una clara visión de conjunto de las variadísimas prendas de vestir que usaron las mujeres en tiempos de los Reyes Católicos.

TRAJES

Prendas interiores: la camisa y las calzas.

La camisa o alcandora tuvo especial importancia, pues aun siendo prenda interior, las mujeres podían lucir sus mangas amplia y caprichosamente. Las camisas guarnecidas con vistosas labores moriscas dieron a la moda española una de sus notas más originales. (Láms. I, II; figuras 50, 62.)

Las calzas cubrían las piernas y el cuerpo hasta la cintura. Las españolas no sólo usaron calzas ajustadas de fino paño —como las otras mujeres de Occidente—, sino también calzas de fino lienzo, anchas y plegadas, tal como las usaban las moras granadinas. (Lám. XIX.)

Faldas y corpiños interiores: faldetas y coses.

Sobre la camisa, las mujeres solían vestir un corpiño ajustado, sin mangas o con mangas estrechas, y una falda. El nombre del corpiño era «cos»; también podía dársele el nombre de «corpezuelo». Las «faldetas», «faldillas» o «faldrillas» eran las faldas interiores. Uno y otras quedaban total o parcialmente ocultos por los demás vestidos. El cos sólo era visible por el escote y en las mangas; las faldetas se lucían ampliamente cuando las mujeres, según era costumbre, llevaban levantada y recogida la falda del vestido. (Figs. 20, 22, 24.)

Prendas para vestir a cuerpo: el gonete, las vasquiñas, la saya o gonela y el brial.

Un conjunto muy usado por las mujeres de la más diversa condición era el formado por un cuerpo que llegaba hasta algo más abajo de la cintura y una falda. El cuerpo se llamaba «gonete». Es posible que también se le diera a algunos de estos cuerpos el nombre de «sayuelo». La falda, de corte distinto que las faldetas interiores, era la «vasquiña». (Láminas XXI, XXII.)

Para vestir a cuerpo las mujeres usaban también trajes ajustados al talle, que marcaban la cintura. Para lograr que la tela quedase perfec-

tamente estirada y ceñida al cuerpo, se forraba con lienzo. El aspecto de estos trajes en cuanto a corte, escote, mangas, pliegues y longitud era muy variable. Algunos eran completamente cerrados, otros tenían aberturas en la falda desde la cintura hasta el ruedo, a través de las cuales se veían las faldetas de debajo. (Láms. V a XX.) Los vestidos que componían esta familia eran los que se llamaban «sayas» y «briales». En los territorios de la Corona de Aragón, en vez de saya se empleaba el nombre de «gonela». Era propio de los briales ser trajes ricos y tan largos que arrastraban varios palmos por el suelo (excepto los briales con «verdugos», que no arrastraban). Algunos de los trajes para vestir a cuerpo eran cortos, y dejaban asomar un palmo o algo más de la falda de debajo (figs. 2, 19). Creo posible, si bien dejando la cuestión con un interrogante, que eran éstos los trajes de mujer a los que se le daba el nombre de «sayo», en masculino; es decir, el mismo nombre del traje, largo o corto, que los hombres usaban para vestir a cuerpo.

Los trajes de encima.

Sobre la saya, el brial o las vasquiñas, las mujeres solían llevar otro vestido, no sólo cuando salían al exterior o iban de viaje, sino también en sus más diversas actividades cotidianas.

A parte de lo que cada tipo de traje de encima tenía de particular, existía una diferencia esencial entre ellos y las sayas y briales. Sayas y briales se ceñían al talle; los trajes de encima eran holgados, sin costura en la cintura. Cuando alguno de ellos se llevaba con cinturón, éste, colocado generalmente más bien alto, originaba pliegues irregulares, muy diferentes de los elaborados pliegues que tenían algunas sayas y briales, hechos por el sastre al confeccionar la prenda (lám. III; figs. 52, 57). Por lo general, aunque no siempre, los trajes de encima se llevaban sueltos y despegados del cuerpo.

Podemos agruparlos en dos familias distintas según fueran trajes que se podían llevar con un manto, o trajes que por su forma y uso no admitían encima ninguna otra prenda más.

La primera familia se componía principalmente del «hábito», el «mongil» y la «ropa». El hábito era largo, cerrado y vueludo (láms. XXVIII, XXIX); el mongil era de corte parecido al hábito, pero más corto (láminas XXX, XXXI, XXXII); la ropa era un traje de encima abierto, bien delante de arriba abajo (lám. XXVII), bien en los costados (lám. III), bien en ambas partes a la vez (fig. 80). En esta familia debemos incluir la «cota» (lám. XXVI ?), cuya identificación presenta mayores dificulta-

des, y también un traje de encima con grandes escotaduras laterales, sobre cuyo nombre no tengo datos suficientes (lám. XXXIV).

La segunda familia de los trajes de encima era la de los que, empleando una expresión de la época, podríamos llamar «de cubrir». Se componía de la «loba» (láms. XXXII, XXXIII), el «capuz» y el «tabardo» (láms. IV, XXXV, XXXVI). Todos ellos tenían de común unas aberturas laterales para sacar los brazos; si alguno tenía mangas, eran mangas perdidas, pendientes de los hombros, y que por lo tanto no cumplían la función de cubrir los brazos.

El manto y sus variedades.

Un rasgo original del traje medieval español a lo largo de su historia ha sido el uso de mantos de variados tipos, algunos de ellos de aspecto muy particular. Los nombres de los distintos mantos femeninos eran «manto», «mantillo» y «mantilla». En cuanto a su forma y corte los principales tipos en uso fueron los siguientes: mantos cortados en capa, que se acoplaban a la forma de los hombros; mantos amplios de gran ruedo cortados como un segmento de círculo (figs. 94, 95); mantos más pequeños, los «mantillos», usados por la generalidad de las mujeres, posiblemente cortados en forma semicircular (fig. 93); mantos con una «manera» para sacar un brazo (láms. XL, XLI), y mantos o «mantillas de aletas» compuestos de tres paños (lám. XXXIX).

En los años cincuenta se estilaban todavía dos de los mantoncillos muy cortos que habían sido típicos de la moda española en la primera mitad del siglo; uno de ellos era el compuesto de tres paños, que al alargarse dio lugar a la «mantilla de aletas» (lám. XXXVIII); el otro consistía en una pequeña capita, tan corta que apenas llegaba a la cintura (lámina XXXVII). En textos de la primera mitad y de mediados del siglo XV encontramos los nombres de «mantonet» y «mantonina», que parecen referirse a estos mantoncillos cortos.

TOCADOS

Era costumbre que las mujeres llevasen siempre la cabeza cubierta, lo mismo cuando se vestían de gala que cuando se ocupaban en las más modestas faenas caseras. Las doncellas, según costumbre antiquísima, podían llevar los cabellos al descubierto, pero aun en esos casos se po-

nían algún adorno de cabeza, cuando menos una cinta o una «tira» de orfebrería (figs. 19, 36, 48, 85).

Los tocados, que con muy diversos nombres se mencionan en los textos, se pueden agrupar en cinco grandes familias: las «tocas», las «cofias» o «albanegas», los «bonetes», los «rollos» y los «sombreros».

Las tocas consistían en una pieza de holanda, lienzo o seda, cortada en forma muy sencilla (figs. 22, 23, 57). Dentro de la familia de las tocas hay que incluir las «alfardas», las «implas», los «cambrais», las «lencerejas», los «velos» y las «espumillas». Todas ellas eran tocas que recibían su nombre especial, no por la forma, sino por la clase de tela con que estaban hechas. Las tocas, en su forma tradicional, cubrían cabeza y cuello, tal como se llevaban desde el siglo XII (figs. 52, 55, 95, 102, 103). Estas tocas fueron el tocado predilecto de las mujeres que por su edad o condición querían vestir discretamente.

Las mujeres españolas usaron también tocas moriscas como los «alharemes», «almaizares» y «tocas de camino». Estas tocas solían llevarse envolviendo un rollo que se encajaba en la cabeza; una de las puntas colgaba o cruzaba el cuello, y servía para cubrir el rostro en los viajes (figuras 20, 29, 39, 58, 108, 109).

Las cofias y albanegas se hacían de tela, de red o de ambas cosas a la vez. La moda española del último cuarto del siglo XV tuvo predilección por las cofias blancas de lencería, ajustadas y acopladas a la forma de la cabeza (figs. 25, 27, 43, 60, 62, 78). Una cofia de forma muy particular era la «cofia de tranzado» o «tranzado» sin más, con una funda para la trenza que caía sobre la espalda (láms. I, II, IV, XXI; figs. 30, 32, 53, 67, 70, 101). A las cofias de red se les daba también los nombres de «garvin», «capillejo» y —cuando estaban hechas de materiales preciosos como oro, plata o perlas— de «crespina» (figs. 6, 96, 97, 98).

Completamente diferentes de cofias y tocas eran los tocados que se llamaban «rollos», a modo de una rosca rellena y forrada de ricas telas, que se encajaba en la cabeza y dejaba la coronilla al descubierto. Fueron éstos tocados típicos del siglo XV desde sus comienzos (lám. XLVI, figuras 5, 26, 65, 83, 84, 93, 111, 112, 113).

Novedad en la segunda mitad del siglo XV fue el uso por las mujeres de los «bonetes», que antes de esa fecha sólo usaban los hombres. Los bonetes femeninos, de raso o terciopelo por lo general, eran tocados de lujo, con copa alta y sin ala, de variadas formas y guarniciones (lámina XLVIII, figs. 10, 15, 17).

Finalmente, las mujeres usaron también el «sombrero», tocado con copa y ala, pero solamente cuando iban de viaje.

CALZADO

Por lo general, aunque no siempre, los vestidos femeninos cubrían totalmente los pies. Por ello, lo que sabemos sobre el calzado de mujer se basa en buena parte, más que en las imágenes, en los documentos escritos. En el calzado, como en la camisa, las españolas adoptaron no pocas tradiciones y técnicas típicamente musulmanas.

Podemos clasificar los calzados femeninos en tres grupos. El primero sería el de los calzados de cuero que cubrían sólo el pie: «zapatos», «zapatas» y «servillas». Carecemos de datos suficientes para saber qué diferencia existía entre zapato y zapata. Las servillas, de origen musulmán, se hacían con pieles finas y muy flexibles, y quedaban perfectamente ajustadas a los pies.

El segundo grupo sería el de los calzados que cubrían no sólo el pie, sino también parte de la pierna, tales como los «borceguíes», también de origen morisco, extraordinariamente flexibles, de cueros finos teñidos de los más vistosos colores. Las mujeres usaban los borceguíes juntamente con las servillas. Es posible que a este grupo pertenecieran los «estivales», sobre los que tenemos muy escasas noticias.

Finalmente, las mujeres usaron calzados con suela de corcho, que fueron herencia de los musulmanes españoles. Estos calzados eran los «alcorques», los «chapines» y los «zuecos». En el siglo XV hombres y mujeres usaron alcorques sin punta ni talón, iguales los de unos y otras (figuras 24, 54, 57, 85). Los ricos chapines con gruesísimas suelas fueron un calzado propio de las mujeres (lám. II; págs. 8, 75, 94). Originarios de España, pasarían con otras modas españolas a la Italia del Renacimiento, y desde allí a otros países de Europa en el siglo XVI. En algún texto encontramos el nombre de «zueco», del que sabemos que era también un calzado con suelas de corcho, pero no un calzado de lujo como lo eran los chapines.

Ejemplos en los que se ve algo de los calzados femeninos hay en las figuras 22, 36, 37, 77.

ACCESORIOS

Los accesorios más importantes del traje femenino eran las «gorgueras», que las mujeres se colocaban sobre los hombros debajo de los vestidos, y las «cintas», «cintos», «texillos», «ceñideros» y «faxas», que se ponían alrededor de la cintura.

Las gorgueras se veían parcialmente por el escote. Las españolas tuvieron predilección por las gorgueras de lencería blanca, a veces tan finas y transpartentes que, cuando se llevaban con trajes muy escotados, dejaban lucir los pechos generosamente (figs. 27, 30, 32, 39, 44, 73).

Cintos y cintas de ceñir eran nombres de lo que hoy llamaríamos cinturones. Inventarios y cuentas se refieren a cintos y cintas de ceñir hechos de cuero forrado de tela, o hechos con una especie de cinta llamada «texillo», y provistos de hebilla, pasador y cabos (figs. 11, 12, 21, 23, 76).

Las «cintas de caderas» se hacían con piezas de orfebrería articuladas; eran, pues, joyas de gran valor (lám. XX).

Los ceñideros y fajas eran de tela y no tenían hebillas ni cabos. Los ceñideros se hacían de lienzo o de holanda blancos, y también de sedas de colores; se llevaban anudados delante con los extremos colgando (figura 78). En las fajas se empleaban telas de más cuerpo, como el paño, el terciopelo y el raso; quedaban más anchas y estiradas que los ceñideros (figs. 15, 25, 37). La moda de los ceñideros parece haber sido de origen morisco. Las fajas anchas y estiradas fueron un elemento propio de la moda cristiana occidental.

LAS TELAS

Aunque la Historia del Arte Textil ha sido objeto de numerosos estudios, son muchos los problemas y las lagunas que encontramos en el período correspondiente a la Baja Edad Media y el Renacimiento. De una parte considerable de las telas citadas en los textos de aquella época, lo único que se conoce es el nombre; por ello, creo de interés cualquier aportación que pueda hacerse sobre el tema.

El presente capítulo no pretende más que ofrecer una relación de las telas usadas en la España de los Reyes Católicos, clasificadas según su categoría y su precio; son éstas las únicas cuestiones sobre las que los textos nos dan información abundante.

Las sedas.

España era entonces un país con una gran tradición sedera. En la España musulmana había estado uno de los centros sederos más importantes de todo el Occidente. No deja de ser significativo que el tejido de seda del que en España se hacía mayor consumo, el cetí, delata en el nombre mismo su origen árabe. Otros tejidos de seda de nombre árabe eran el aceituní y el zarzahán, de los que es difícil saber qué tenían de particular. Del zarzahán, al menos, sabemos que podía hacerse tejiendo sedas de diversos colores (*Libro de las cuentas...*, pág. 113) y que se empleaba para ciertos accesorios del vestido; las sedas que entonces se usaban comunmente para hacer los trajes eran sedas monócromas.

Las sedas de varios colores fueron una especialidad del arte textil de los musulmanes granadinos. Según cuenta el caballero flamenco An-

tonio de Lalaing, señor de Montigny, en su viaje a España en el año 1502, Granada era «ciudad muy comerciante, principalmente en sedas, porque los mercaderes compran allí la mayor parte de las sedas que envían a Italia para hacer los paños de seda. El lugar donde las venden se llama zacatín. Cerca de este lugar hay una plaza llamada la alcaicería, donde se venden las telas de seda labradas a la morisca, que son muy bellas por la multitud de colores y la diversidad de tejidos, y hacen de ellas gran comercio. Estos dos son los más frecuentados y grandes mercados de Granada» (Mercadal, I, p. 262).

Otros centros importantes de la industria textil de la seda en España eran Toledo y Valencia. Aunque España podía abastecerse a sí misma de tejidos de seda, hay noticia de la importación de sedas italianas —las más famosas entonces—, concretamente de sedas de Génova. En una pragmática de los Reyes Católicos se condena a los mercaderes que hacían pasar por de Génova las sedas toledanas y valencianas, para venderlas más caras (*Pragmáticas...*, fo. CVII v.).

Los más preciados tejidos de seda eran los brocados. Como es sabido, el brocado es un tejido de seda, oro o plata, cuyos motivos destacan sobre el fondo en ligero relieve. Los motivos entonces más típicos, enumerados en un inventario real de 1503, eran: «alcarchofas», «árboles», «florones» y «ristres» (*Libro de las cosas...*, p. 106). Los brocados «alcarchofados» los podemos reconocer en los que tenían como tema decorativo una especie de alcachofa o de piña, rematada en su parte superior con unas hojas (láms. XIV, XXIX; figs. 82, 89). El tema de los árboles es fácilmente identificable en un gran tronco con ramas que atravesaba la tela (lám. I). Brocados con florones serían, tal vez, los reproducidos en las figs. 4 y 80, y en la lám. I, combinados éstos con los árboles.

En cuanto a la técnica, los textos citan tres clases de brocados: brocado raso (el motivo en relieve sería liso), brocado de pelo (el motivo en relieve estaría trabajado como terciopelo de pelo) y brocado de pelo rico (tendría el motivo en relieve como el terciopelo rico, es decir, formado por una serie de anillitos sin cortar). El precio de los brocados rasos variaba entre 4.000 y 5.000 maravedíes la vara, el doble de lo que valían los más ricos terciopelos. Brocados de pelo y brocados de pelo rico tenían el mismo coste: unos 10.000 mrs. la vara. Los textos citan brocados blancos, negros, pardillos, morados, verdes, leonados, carmesíes. A diferencia que en el caso de otras telas, el color no influía en el precio. Los brocados de oro y plata eran las creaciones más suntuosas del arte textil. (Láms. I, II, III.)

Las telas de seda de las que se hacía mayor consumo, según las cuentas reales y los inventarios de los personajes de la nobleza, eran el cetí y el terciopelo; en segundo lugar, el raso y el damasco. En esas cuentas e inventarios, el número de citas de estas cuatro sedas sobrepasa en mucho a las citas de todas las demás. Sabemos en qué consistían el terciopelo, el raso y el damasco, pues han seguido fabricándose hasta nuestros días, pero desconocemos qué tenía de particular el cetí. En el raso los puntos de ligamento están muy distanciados, dejando ver de un lado del tejido, que es liso, preponderantemente la trama, y del otro la urdimbre. El damasco es un tejido hecho con trama y urdimbre de color idéntico, en el que el dibujo destaca sensiblemente del fondo por contraste de brillo. Se sabe que en la Italia del siglo XV, cetí era una palabra española de la que derivan las italianas «setí», «setani» y «zetani», que eran nombres de sedas (Mastrocinque, p. 134).

De estas cuatro sedas, el terciopelo era la más preciada. Damascos, cetíes y rasos venían a costar lo mismo. Se hacían de los colores blanco, negro, morado, pardillo, verde, turquí o turquesado, leonado y carmesí. Dos de estos colores merecen un comentario: el leonado y el carmesí.

El color leonado sólo existía en los tejidos de seda; en terciopelos, cetíes y rasos especialmente. Un anónimo tratado florentino sobre el arte de la seda, en el siglo XV, dice del «leonato»: «si fa con lo scotano, vuole sieta bianca, allume dolce e una longa notte di bagno» (Mastrocinque, p. 136). En unas coplas del poeta Guevara, «porque una amiga le envió dos colores, la una verde y la otra leonada», el verde significa esperanza, y el leonado, congoja y tristeza (*Canc. Castellano*, II, p. 500).

El color carmesí era, con mucho, el más preciado, posiblemente por ser un tinte costoso y difícil de lograr. Este color hacía subir los precios de terciopelos, rasos y cetíes a más del doble. Si el precio del terciopelo de los otros colores oscilaba entre 800 y 900 maravedíes la vara, los terciopelos carmesíes se pagaban desde 2.000 a 2.800. Si cetíes y rasos valían entre 600 y 800 mrs. la vara, cuando eran de color carmesí costaban entre 1.200 y 1.300 mrs., pudiendo los cetíes carmesíes alcanzar el precio de 1.750.

Otras sedas eran el altibaxo carmesí —casi tan caro como el más caro terciopelo, pues valía unos 2.500 mrs. la vara— y el llamado aceituní; este último, siendo morado o verde costaba de 1.250 a 1.500 mrs. la vara (más que rasos, damascos y cetíes), y siendo de color carmesí era casi tan caro como el terciopelo de ese color, pues valía unos 2.500 mrs. la vara.

En el vocabulario textil, entonces como ahora, había nombres de telas hechas según una técnica que lo mismo podía hacerse con lana que con seda. Tal era el caso del chamelote; según la pragmática que dio el rey en Burgos el año 1515, había chamelotes de la lana, de seda y de oro (*Pragmáticas...*, fo. CLVII vto.). Es posible que este nombre, como los de camelín o camelot, que se encuentran en textos más antiguos, derivase de camello y se diera a un tejido que imitaba el pelo de camello en seda o en lana. Se cree que el camelín fue un tejido originario de Oriente hecho de pelo de camello o cabra; para algunos, su nombre deriva de una palabra árabe que significa peludo (Alfau de Solalinde, p. 70). Una posible ilustración de un traje de chamelote hay en la fig. 63. Otras sedas citadas en las pragmáticas son el tercenel y el tafetán. Llamamos tafetán al tejido de estructura más sencilla, igual por el derecho que por el revés.

Telas de lana. Los paños.

Entre las telas de lana, las más importantes eran los paños, por el gran consumo que se hacía de ellos. La palabra paño había tenido, un tiempo, el mismo sentido genérico que tiene hoy tela (Alfau de Solalinde, p. 142). En el siglo XV era posible todavía decir «paños de seda» (*Pragmáticas...*, fo. CVII), pero entonces este nombre se reservaba más especialmente, para referirse a los paños de lana. Así, las pragmáticas que los Reyes Católicos dieron para velar sobre la calidad y la fabricación de los paños, en Medina del Campo, Madrid, Segovia y Granada, en los años 1494 y 1501, se refieren continuamente a las operaciones propias de la manufactura de las telas a las que hoy damos este nombre: mojado, engrasado (que prohiben, pues, se hacía para que parecieran más blandos) y tundido. (*Pragmáticas...*, fo. CVII, CVIII, CIX). Llamamos paños a telas de lana muy tupidas y con pelo tanto más corto cuanto más fino es el tejido. Además de las telas que los textos llaman paños, sabemos que también lo eran las que —según esos mismos textos— se sometían a la operación del tundido. Tundir significa cortar con tijera a una altura el pelo de los paños.

En cuentas reales y otros documentos de fines del siglo XIV y principios del siglo XV, las referencias a paños importados son continuas. Los textos de esos años citan paños de Bristol, de Londres, de Bruselas, de Douai, de Ipres, de Contray, de Lovaina, de Ruan, de Malinas, de Florencia y paño inglés. Sin embargo, en las cuentas reales de Castilla y Aragón correspondientes al reinado de los Reyes Católicos, disminuyen

notablemente las referencias a paños importados. Según estas cuentas se seguía haciendo todavía gran consumo de los paños de Londres, de Contray, de Ruan —a veces citados con sólo los nombres de londres, contray o ruan— y del paño negro de Florencia, pero no de los otros que tan insistentemente se citan en documentos algo más antiguos. Para la casa real se compraban también, según estas voluminosas cuentas, paños de Valencia, de Segovia y otros de los que no se especifica procedencia alguna: paños navados, floretes, de nueve cuarteles, o paños sin más, de diversos colores.

El primer puesto correspondía a los paños teñidos de grana. Los textos los llaman «granas», sin más, si bien a veces especifican qué clase de paño ha sido teñido, como cuando mencionan «grana de londres» o «grana de florencia». La grana se obtenía de un insecto cóccido que habita en el «quercus coccífera», de la región mediterránea. La importancia de la producción de este tinte en España está acreditada por testimonios de autores como Polibio, Chaucer y Al Makkari, que se refieren a la grana de Lusitania, Portugal y Andalucía. (Alfau Solalinde, p. 112). En la Italia del Renacimiento, donde la grana llegó a ser una especialidad florentina, este tinte se importaba de España. Según el autor de un tratado florentino del siglo XV sobre el arte de la seda, la grana de Florencia era un tinte precioso obtenido con el «cocco» de una encina especial de España y de Cintra, en Extremadura (Mastrocinque, p. 134). Un autor anónimo del siglo XVI nos cuenta lo siguiente: «En Valencia ubo un official tintorero que sabía dar el color de grana más perfectamente que en Florencia, y de esa se vestía el Rey Católico don Fernando; muerto aquel official se perdió el secreto, porque no lo descubrió a nadie» (Sánchez Canton, p. 48). Los textos distinguen tres matices en el color de la grana: grana colorada, grana rosada y grana morada. El precio de la grana variaba entre 1.000 y 1.900 mrs. la vara, tanto o más que los cetíes y los rasos carmesíes, que eran los más caros.

El segundo puesto entre los paños correspondía al paño negro de Florencia, que se pagaba entre 1.240 y 1.350 mrs. la vara, tanto o más que algunas sedas. También alcanzaban el precio de las sedas algunos «paños finos» (950 mrs.) y los «paños de finamarcha» (entre 750 y 800). Seguían después los paños de Londres y de Contray al precio de 400 a 700 los primeros, y 340 a 650 los segundos. El precio de los restantes paños, siempre por debajo de estas cifras, era muy variable; algunos se pagaban sólo a 85 mrs. la vara. En 1506, los procuradores del reino reunidos en las cortes de Valladolid, según texto que trascribo íntegro en otro capítulo, proponen «que los labradores y sus mujeres no pue-

dan traer paños finos, salvo de seys reales e desde abaxo». Este texto nos da la clave para saber cuales de los paños citados en las cuentas eran paños finos o bastos. Puesto que un real equivalía a seis maravedíes, el precio máximo de los paños que no eran finos no sobrepasaba los 36 mrs. la vara.

Además de los paños, se fabricaban otros tejidos de lana de diferentes clases. No sabemos qué tenía de particular el limiste, tela cara —unos 1.000 mrs. la vara—, empleada en tabardos de hombre. Especiales para hacer calzas eran el cordellate y la estameña. Estameña ha quedado como el nombre de un tejido sencillo y ordinario con trama y urdimbre de estambre, pero sabemos que en la Edad Media fue también el nombre de un tejido de lana (Alfau de Solalinde, p. 100). Cordellate ha quedado como nombre de un tejido basto de lana cuya trama forma cordoncillo. No parece que en el siglo XV fueran éstas telas ordinarias, pues príncipes y nobles hacían gran uso de ellas para sus calzas. La estameña, como los paños, se podía teñir de grana; los textos citan calzas «de grana de estameña» y «de estameña de grana». Para vestir de luto se empleaba la sarga o «xerga», tejido caracterizado porque la trama produce efectos de diagonal. Sabemos que desde muy antiguo la sarga se ha fabricado en seda y en lana (Alfau de Solalinde, p. 110), pero en los textos del siglo XV aparece siempre como el tejido con el que se fabrican las prendas para vestir de duelo. Además de los varios testimonios que hay de ello en las cuentas de la casa real, tenemos el de la propia Reina Católica en su testamento, donde dispone: «E quiero e mando que ninguno vista xerga por mí e que las obsequias que se fezieren por donde mi cuerpo estoviere las hagan llanamente» (*Testamentaría...*, p. 64 *).

Existían además otros tejidos de lana bastos y ordinarios que usaban las gentes comunes. Tales eran la bruneta y el burel, que el tesorero de la reina compraba para vestir a barrenderos, esclavas y otras gentes humildes. Ambos se citan ya en textos muy anteriores al siglo XV. El primero se ha definido como un tejido de lana de calidades diversas, teñido en un tono muy oscuro; el segundo, como un tejido grueso y burdo de lana de color crudo, marrón oscuro o gris (es decir, el color natural de la lana sin teñir). (Alfau de Solalinde, ps. 62, 63.) Otro nombre que parece referirse a una tela ordinaria es la palmilla, azul o negra, empleada en sayas de esclavas y moras bautizadas. La más basta de todas las lanas era el sayal; con ella se hacían las capas de pastores, los gabanes de pescadores y los rústicos capotes.

La gran mayoría de las prendas de vestir que usaban damas y caballeros se podían hacer bien de lana, bien de seda, pero había algunas para las que la lana era el material apropiado. Estas eran las calzas —excepción hecha de las calzas moriscas de lino— y las llamadas «ropas de cubrir», que se vestían siempre encima de todos los otros vestidos, como por ejemplo tabardos de hombre y capuces. La pragmática de Burgos del año 1515, que autoriza el uso de la seda en varias de las prendas que se vestían bajo el manto, lo prohibe terminantemente en las ropas de cubrir (*Pragmáticas...*, fo. CVII, vto.).

Telas de lino y de algodón.

El consumo de telas de lino fue grande en la España cristiana. No sólo se usaban para hacer camisas, cofias y tocas, sino también para hacer vestidos y calzas al gusto morisco. Los cristianos españoles usaron prendas de lino, ligeras y veraniegas, por influencia de los musulmanes andaluces. En otros países del Occidente cristiano, no parece que el lino se emplease corrientemente, como en España, para hacer trajes.

Telas de lino eran el lienzo, el naval y la bretaña. El lienzo, según fuera grueso o delgado, variaba de precio considerablemente. Los lienzos delgados se pagaban a 200 maravedíes la vara; los lienzos bastos sólo costaan 24. El naval y la bretaña eran telas baratas (40 a 50 mrs. el naval; 28 a 55 la bretaña). En las cuentas reales son las telas que se compran para hacer camisas a mujeres pobres, moras bautizadas y esclavas. El naval se usaba también para hacer sábanas.

Para las camisas de la reina y de las infantas, según las cuentas del tesorero real, se compraba holanda. También se hacían de holanda cofias y tocas para la reina, las infantas y damas de la corte. El precio de la holanda era variable. Las holandas delgadas se pagaban desde unos 170 mrs. la vara hasta unos 240. En las cuentas del tesorero existen también algunas referencias a holandas baratas, de 80 mrs. la vara, pero tal vez en esos casos el escribano no empleó el nombre de la tela con propiedad, pues a la holanda parece haber correspondido el primer rango entre las telas de lino.

De los tejidos de algodón —que sin duda existían, pues el cultivo de esta planta hacía ya tiempo por entonces que se había introducido en España— apenas tengo noticias. Los textos citan el fustán, tejido del que sabemos que se fabricaba en España desde el siglo XIII, por lo menos, y que ha sido definido como una mezcla de lino y algodón (Alfau de Solalinde, p. 107). Su precio variaba de 60 a 80 mrs. la vara.

Conocemos algunos otros nombres de telas que se usaban para hacer tocas, tales como cambray, lencereja, espumilla y alfarda, pero no sabemos si se trataba de telas de seda, de lino o de algodón. Del cambray, al menos, sabemos que podía ser de lino o de seda. (Véase la voz *Toca* en el Glosario.)

LA MODA Y SUS CAMBIOS

La moda femenina española, por su variedad de estilos y tendencias, resulta un tanto singular dentro de la Europa del siglo XV. En conjunto se nos aparece como un fenómeno muy complejo.

Frente al cosmopolitismo del traje de hombre, el de mujer reflejaba en mucho mayor grado modas nacionales y locales. Las mujeres se mostraron mucho más apegadas que los hombres a los estilos tradicionales; así, incluso en el traje de las damas que vestían ricamente podían darse rasgos de arcaismo. Los cambios se producían un tanto anárquicamente, llegando a coexistir o a combinarse formas inspiradas por ideales estéticos no sólo diferentes, sino opuestos.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, abordaré el estudio de las modas femeninas atendiendo a los aspectos que estimo más interesantes.

1.º Modas y prendas que reflejaban las influencias venidas de fuera. Las modas importadas no solían manifestarse en España con toda su pureza; se combinaban con otras locales, con lo cual perdían su carácter, o se interpretaban con gran libertad.

2.º Las prendas y las modas genuinamente españolas, las que dieron al traje femenino de la España cristiana un carácter nacional muy original. Varias de ellas pasarían, a través de Italia, a otras naciones de la Europa del Renacimiento.

3.º Los cambios de la moda y su cronología. Estos cambios no eran repentinos ni totales; se producían a ritmo diferente en las distintas partes del traje. Por ello, no originaron una clara sucesión de etapas, cada una con un estilo de vestir propio, según suele ocurrir en la Historia del Traje de otras épocas. Puestos a tener que trazar líneas divi-

sorias en la trayectoria que siguió la moda femenina española durante la segunda mitad del siglo XV, una estaría muy poco antes de 1470 y otra, la más clara, en los últimos años de la década de los ochenta. Antes de terminar esa década sufrieron modificaciones o se abandonaron totalmente varias de las modas arraigadas anteriormente; también por entonces aparecieron algunas novedades notables.

En este capítulo hago el estudio de estos cambios conjuntamente con el de las varias modas, nacionales o importadas.

La tarea de establecer la cronología de las distintas modas resulta difícil, pero posible. Es difícil porque la gran mayoría de las pinturas, esculturas y miniaturas con imágenes de personajes vestidos con los trajes que entonces se usaban, son obras de fecha desconocida. Es posible, porque existen, sin embargo, obras documentadas suficientes para saber de toda una serie de modas muy definidas en qué orden se sucedieron, y para situar aproximadamente otras que aparecen asociadas con ellas, aunque falten sus ejemplos fechados. Los objetivos logrados en esta difícil tarea han sido: establecer los años en que una determinada moda estaba en todo su apogeo; los años en que, sin haber sido abandonada había dejado de ser un rasgo dominante; y los años en que había desaparecido totalmente o era ya puro arcaismo.

En las láminas y en los comentarios que las acompañan, el lector podrá seguir los cambios de la moda en conjunto y en sus pequeños detalles, con las referencias oportunas a los ejemplos fechados que conozco.

MODAS IMPORTADAS. SU VERSIÓN ESPAÑOLA

LA MODA FRANCESA

Las referencias a prendas y modas francesas son continuas en los textos. Cuando un cronista presenta a un personaje vestido a la francesa, hace sobreentender que va vestido con elegancia y distinción. Recordemos, como ejemplo, el relato del recibimiento que hizo Isabel la Católica, siendo infanta de Castilla, el año 1476, a los embajadores de Borgoña. En los festejos que se celebraron con este motivo en Alcalá de Henares, damas y caballeros lucieron sus atavíos, y «desque acabó la cena —cuenta el autor del relato— su señoría se retrajo con sus damas, e ella e todas tornaron vestidas de otra manera, que fue cosa que pareció muy bien, y danzaron y bailaron las damas y gentiles hombres, todos muy ricamente vestidos franceses» (*Relación fiestas...*, p. 327).

Documentos como inventarios y cuentas dan testimonio de la presencia de prendas a la moda francesa en los guardarropas de damas nobles, infantas y reinas. El tesorero de Isabel la Católica, por ejemplo, anota entre 1484 y 1490 repetidos pagos para ricas «ropas francesas» destinadas casi todas a ellas, a la reina y a la Infanta Isabel (*Cuentas...*, I, ps. 69, 71, 73, 145, 148, 162, 183, 262, 326). En 1503 aparecen en estas voluminosas cuentas los primeros pagos de «sayas francesas» (*Cuentas...*, II, p. 589). Entre los trajes inventariados a la muerte de la reina en 1505 había varias lujosísimas ropas y sayas francesas (*Testamentaría...*, ps. 148, 149, 150, 141, 151, 152). Las ropas francesas aparecen también en el ajuar de la hija de los Marqueses de Cádiz, el año 1487 (*Relación joyas*), y en las cuentas de la Casa Real de Aragón (*Escribanía rey...*, fo. XLIV). En estas cuentas se citan también varias sayas francesas que se hacen para Germana de Foix y sus damas en 1506 y 1507 (*Escribanía... reina...*, fo. XIX; *Escribanía... rey...*, fo XLIV).

Tratándose de modas que arraigaron, en muchos casos decir «a la francesa» sería lo mismo que decir «a la última moda», y lo que un día aparecía como francés, una vez aceptado no sería ya definido como tal.

Si buscamos el origen de las que en España se llamaban modas francesas, debemos prescindir del concepto actual de Francia y francés. El centro creador que influyó en nuestro gótico final, en la moda como en el arte, estaba en las tierras que formaban los dominios de los Duques de Borgoña, «las de más intensa vida de Occidente» (en frase de Huizinga), las mismas tierras en que floreció la pintura, la escultura y la música: Borgoña, Picardía, Flandes. La corte misma de los fastuosos Duques de Borgoña fue, hasta la muerte de Carlos el Temerario, en 1477, y la subsiguiente desmenbración del ducado, un centro creador de modas, que impuso su estilo a una gran parte de Europa Occidental. Son los grandes artistas de la que hoy llamamos escuela flamenca, artistas que vivieron precisamente en esas tierras, los que nos han dejado el más espléndido muestrario de la que en el siglo XV se llamaba moda francesa. Cabe preguntarse si los contemporáneos distinguieron algún matiz diferencial entre flamenco y francés. En cualquier caso, lo flamenco entraba dentro de lo francés; prueba de ello da el inventario de los bienes de Juana la Loca, que menciona «una ropa francesa fecha a la manera de Flandes» (*Libro de cuentas...*, p. 280).

En el traje femenino español de la segunda mitad del siglo XV, la influencia franco flamenca actuó en mucho menor grado que en el masculino. Se manifestó especialmente en una serie de modas anteriores

a los años noventa, y en las «sayas francesas» que se estilaban en el tránsito del siglo XV al XVI.

Los vestidos plegados.

Uno de los rasgos más llamativos del traje europeo durante una buena parte del siglo XV, fueron los vestidos con pliegues de una regularidad perfecta, logrados no sabemos con qué artificio. Estaban ya en plena boga en los años veinte. La moda borgoñona del tercer cuarto del siglo XV los había convertido en uno de los elementos más expresivos de su ideal de la elegancia masculina. En el traje de mujer su apogeo había correspondido, fuera de España, al segundo cuarto del siglo XV.

Las españolas, siempre apegadas a las formas tradicionales, seguían usando los trajes plegados cuando las elegantes de otros países mostraban su predilección por nuevos modelos, hasta el punto de que estos trajes fueron una de las modas femeninas más típicas del tercer cuarto del siglo en España. En los años setenta gozaban todavía de pleno favor; en los años ochenta seguían usándose, aunque no eran ya un rasgo dominante; hacia 1490 habían pasado totalmente de moda.

En España, los trajes plegados presentaron, en el período que estudiamos, cinco modalidades sucesivas:

1.° Con pliegues menudos todo alrededor. El cinturón marcaba el talle alto y subía ligeramente en onda por delante (fig. 1). Esta modalidad es la que presentaba mayor analogía con sus equivalentes no españoles. En boga ya en los años treinta, pasó de moda al mediar el siglo.

2.° Los pliegues seguían siendo menudos, pero el cinturón, muy apretado, se colocaba completamente horizontal y no tan alto. Novedad importante fue la transformación total de la línea de los hombros, al tomar las mujeres, del traje masculino, las mangas fruncidas y huecas en su parte superior, y los «brahones». Se creó así una versión española de la moda importada, contraria al ideal que la había inspirado. Esta segunda modalidad fue típica de los años cincuenta (fig. 2, 4, 20).

3.° La influencia del traje de hombre se acentuó hasta el punto de que la silueta femenina llegó a reproducir fielmente la masculina: hombros anchos, torso abombado, cintura hundida por detrás, tendencia a marcar más bajo en el delantero la unión del cuerpo con la falda, para alargar el talle. Los pliegues, algo más gruesos, se hacían solamente en delantero y espalda, pero no en los costados como antes (figs. 3, 8, 9; lám. VII). Con estos trajes, las españolas se habían distanciado comple-

tamente del ideal femenino del gótico final, que gustaba de siluetas menudas con hombros estrechos y redondeados. La moda descrita se inició ya antes de 1460, coexistiendo en los años cincuenta con la anterior.

4.° Antes de acabar la década de los sesenta, la línea de los hombros recobraba su forma natural, pero se conservaron los pliegues y la silueta de talle largo y envarado.

5.° En los años ochenta, la moda de los talles largos y envarados, y de los trajes plegados, aunque algo desvirtuada, no había pasado por completo. Los pliegues, más gruesos, no recorrían totalmente cuerpo y falda como antes, sino que se desdibujaban en el cuerpo (fig. 10), o comenzaban muy poco por encima de la cintura.

Cuernos, rollos, bonetes.

Los tocados en forma de dos protuberancias redondas o muy afiladas, caprichosamente combinados con velos y otros accesorios, aportaron a la moda occidental anterior a 1470 una de sus notas más llamativas. En 1417, en Francia, los describe ya Juvenal des Ursins con el nombre de «cornes» (Enlart, p. 206). En la corte de los duques de Borgoña su moda duró hasta 1470 (Beaulieu, p. 86). En Italia se estilaron en Florencia y Milán entre 1450 y 1470 (Polidari, *Le veste).* En Inglaterra, el país donde alcanzaron mayor exageración, conocieron su apogeo en el reinado de Enrique VI (1422-61) (Davis, p. 163). Su nombre español nos lo da una composición burlesca recogida de uno de nuestros cancioneros del siglo XV, en la que un escudero describe el traje de su amiga: «puesto un tocado de cuerno / bien moderno» (*Cancionero general...*, II, p. 273). Otra alusión a «cuernos para tocados» se encuentra en un documento castellano de 1429-1433 (*Inv. Juana Sarmiento...*). No sé hasta qué punto el nombre de «cuernos» se divulgó en España, pues no conozco más alusiones a este tocado que las dos citadas.

La historia de los cuernos en España se puede seguir, a través de numerosos ejemplos, desde antes de 1430. Alcanzaron su máxima exageración en los años cincuenta y sesenta. En los años setenta su tamaño volvió a reducirse y tomaron un aspecto más semejante a los modelos con que habían comenzado su historia. A esos años setenta pertenecen los últimos ejemplos de fecha segura o probable en España; parece, pues, que los cuernos españoles no sobrevivieron mucho a sus hermanos europeos. (Figs. 3, 82; lám. XLVII.)

Mayor aceptación que los cuernos tuvieron en España los tocados que consistían en un rodete o «rollo» relleno y forrado de tela. Admitían estos tocados toda clase de guarniciones: bordados, pedrería, velos, etc. (Lám. II; figs. 5, 26, 83, 84, 93, 111, 112, 113, 114.) Estos rollos se estilaron desde principios del siglo XV hasta después de 1500, pero fue a partir de los años sesenta y hasta algo después de 1480 cuando tomaron formas más variadas. A ese período corresponde la moda de los rollos partidos con sus dos puntas dirigidas hacia arriba, y de los rollos que se elevaban considerablemente sobre la frente (figs. 65, 117, 118, 119). Unos y otros se explican por la tendencia a alargar la silueta y a esbeltecer la figura, tendencia propia de la moda borgoñona en el tercer cuarto de siglo XV, especialmente.

También se estilaban en España en los años setenta los rollos arqueados sobre la frente (figs. 75, 115). Su origen se remonta por lo menos a los años treinta del siglo XV. Se habían usado, un tiempo, formando parte de los tocados de cuernos y de otros adornos de cabeza. Los últimos supervivientes españoles, en los años ochenta, mucho más delgados, resultaban bastante diferentes de sus modelos de origen (fig. 116).

Entre las creaciones más extravagantes y llamativas de la llamada moda francesa, están, sin duda, los altos tocados de variados tipos y formas caprichosas. Los primeros modelos aparecieron con el nombre de «henin» en los años treinta del siglo XV, según los historiadores del traje francés. A partir de los años cuarenta y hasta algo después de 1480, su atractivo fue irresistible para las mujeres que vestían con lujo. Sin duda armonizaban perfectamente con esas siluetas femeninas, menudas y esbeltas, fuertemente estilizadas, que nos resultan familiares gracias a los pintores de la gran escuela flamenca del siglo XV. Un mismo ideal inspiraba el conjunto como los más pequeños detalles de sus trajes.

Los altos tocados aparecieron también en España, pero aquí no llegaron a ser un elemento tan expresivo y característico de un estilo tan marcado. Los modelos españoles intentaban a veces copiar, con más o menos éxito, los modelos franceses; otras veces resultaban interpretaciones deliberadamente libres de ellos. (Figs. 10, 15, 17, 61, 65, 75, 77; lám. XLVIII.) Su boga se inició, al parecer, algo antes de 1460. En los años ochenta la moda de los altos tocados apuntados o troncocónicos estaba en todo su apogeo. El nombre que se les daba era «bonete», es decir, el mismo que tenían los tocados masculinos que, como ellos, consistían en una copa sin ala.

La aparición de estos tocados, tan diferentes de las cofias y tocas tradicionales, resultó una gran novedad. La extrañeza que produjeron a algunos se refleja en el tratado sobre los pecados cometidos en el vestir, de Fray Hernando de Talavera, quien, en 1477, después de criticar la variedad de las tocas de las mujeres, escribe: «y lo que es peor y más defendido, que algunas ponen bonetes, sin vergüenza, en sus caras» (Talavera, *Tractado...*).

Otras influencias francesas.

Al mediar el siglo XV, las mujeres de las altas clases sociales de una buena parte de la Europa Occidental vestían de forma muy parecida. Los rasgos más sobresalientes de la moda entonces imperante en países como Flandes, Francia o Inglaterra, apenas sufrieron variaciones hasta algo después de 1480. Asociados con los altos tocados ya aludidos, eran típicos de la moda de esos años los vestidos que realzaban los menudos talles con una tira de piel o terciopelo que bordeaba los escotes en pico, bien en ángulo muy abierto en los hombros, bien con el vértice en la misma cintura y ésta entonces ceñida con una ancha faja que marcaba el talle más bien alto. Las mangas de estos trajes eran muy ajustadas y largas hasta media palma. Estos vestidos, con unas características tan definidas y tan constantes, representados en obras innumerables por pintores y miniaturistas del gótico final, no llegaron a ser plenamente asimilados por moda española. Sin embargo, se encuentran recuerdos de ellos en trajes que usaron las españolas por los mismos años, trajes escotados en pico con un reborde y ancha faja (láms. X y XI, figs. 105, 108, 126). En algunos sólo quedaba del modelo el reborde de tela o piel en el escote, y en otros sólo la faja; estos elementos se combinaban con modas totalmente diferentes de las que le dieron origen.

En el tránsito del siglo XV al XVI, la moda francesa creó una silueta femenina nueva, de caderas anchas y abultadas, que contrastaba por su pesadez con la fragilidad y esbelted de las modas anteriores. Es por entonces cuando se introduce en España un nuevo modelo de saya, la «saya francesa», traje rico con mangas muy anchas, que necesitaba bastante mayor cantidad de tela que las sayas tradicionales. Siendo un traje ceñido, marcaba la cintura ligeramente por encima de su sitio natural, pero la «cinta de caderas» se colocaba muy baja, cayendo en arco por delante. (Lám. XX y fig. 74.)

MODAS ITALIANAS

La camisa en las mangas.

Así como son continuas las referencias a modas francesas en los textos españoles, faltan testimonios sobre la introducción de modas italianas. También en las imágenes encontramos raramente modas femeninas de clara inspiración italiana. Los únicos ejemplos que conozco son algunos tocados representados en obras catalanas (fig. 102). La España de la segunda mitad del siglo XV, en la moda como en el arte, se dejó atraer antes por Borgoña y Flandes que por la brillante Italia del Renacimiento.

No obstante, en Italia parece haber estado el origen de una de las modas que más profundamente arraigaron en el traje femenino español: la moda de dejar asomar las blancas mangas de la camisa a través de las aberturas practicadas en las mangas de los vestidos.

Su primera gran boga en Italia corresponde a los años sesenta, aunque se iniciase algo antes. Por esos años apareció también en la corte de los Duques de Borgoña (Beaulieu, p. 46). Allí, y en las cortes y países que siguieron su estilo, se manifestó primero en el traje de hombre, y con mayor moderación y menor variedad que en Italia.

En España fueron las mujeres las que acogieron con mayor entusiasmo esta moda italiana; se puede decir que se adelantaron a las francesas y flamencas casi medio siglo en su total aceptación. En 1477, Fray Hernando de Talavera criticaba la moda de llevar «las mangas de los camisones mucho sacadas» (Talavera, *Tractado...*). Una vez importada, esta moda evolucionó en España con bastante independencia y dio lugar a algunos tipos de mangas que podemos tomar como originales del traje español. Esta evolución se realizó en el sentido de descubrir cada vez mayor cantidad de la blanca tela de la camisa. Se repitió, pues, un fenómeno del que hay numerosos ejemplos en la Historia del Traje, según el cual, una determinada moda o estilo se transforma exagerando progresivamente sus rasgos más típicos.

Nuestros artistas del siglo XV nos han dejado innumerables ilustraciones de esta moda venida de Italia. Aunque una gran cantidad de ellas está en obras de fecha desconocida, las que hay en obras fechadas son suficientes para comprobar que esta moda evolucionó y en qué sentido lo hizo. Los ejemplos más antiguos son anteriores a 1460 y muestran los inicios de esta moda en forma todavía muy comedida (figs.

80, 84). En los años setenta, las blancas mangas de la camisa asomando en los brazos se había convertido en un elemento típico del estilo de vestir entonces imperante. Por aquellos años habían aparecido ya casi todos los tipos de mangas a que esta moda dio lugar. En la evolución de casi todos ellos se distinguen claramente dos etapas. El paso de la primera a la segunda se realizó en el curso de los años ochenta. En la primera etapa la camisa asomaba con moderación. En la segunda se había convertido en un elemento deliberadamente llamativo.

Ennumero a continuación los diferentes tipos a que esta moda dio lugar. Podía ocurrir que se combinasen unos con otros.

1.° Las mangas del vestido se abrían longitudinalmente; los bordes de la abertura se unían con cintillas en varios puntos. En España estas mangas evolucionaron en dos sentidos: la camisa asomaba por la abertura en bullones cada vez más sobresalientes; los puntos de unión tendieron a distanciarse, y en consecuencia, a hacer disminuir el número de los bullones. Así, a la moda de las mangas con cinco bullones que duró hasta algo después de 1480 y que pasó antes de 1490, sucedió la moda de las mangas con cuatro, tres y dos bullones sucesivamente. (Láminas XVI, XVII; fig. 37.) En ejemplos fechados en 1477, los cinco bullones apenas sobresalen (fig. 47). En los ejemplos de cinco bullones posteriores a esa fecha la cantidad de tela visible es mayor, bien por tratarse de mangas de camisa más anchas, bien por estar más separados los bordes de la abertura (figs. 30, 85). En la segunda fase, las mangas de cuatro y tres bullones eran considerablemente más exageradas (lám. XVII). Camisas usadas para lograr este efecto serían las que una relación de ropa blanca de la reina describe con «mangas anchas y plegadas», abrochadas en las bocas con cordoncillos, cintillas o botoncicos (*Recámara de la reina...*).

2.° Las mangas de encima se abrían transversalmente, bien en los hombros, bien en los codos. Esto último, frecuente en Italia, era raro en el traje español. Al principio, la camisa asomaba muy discretamente a través de los cordones que unían a los hombros las mangas del vestido (lám. I; figs. 13, 47). A partir de los años ochenta se suprimieron los cordones y las mangas se separaron de los hombros del vestido (figs. 28, 29, 37).

3.° La tendencia a reducir las mangas de encima dio lugar a los «manguitos», abiertos y atados con cintas, que cubrían los brazos desde las muñecas hasta los codos o poco más. (Láms. II, III, XVIII; fig 76.) Existen ejemplos fechados a partir de 1486 (figs. 35, 64).

4.º Las mangas del vestido se abrían longitudinalmente para que asomasen las bocas de las mangas de la camisa. Al principio, estas bocas no eran excesivamente anchas (lám. I; figs. 13, 47, 75, 80), pero después se exageraron progresivamente, lo cual dio lugar a una moda genuinamente española: el uso de camisas con mangas amplísimas, de enormes bocas, que colgaban ostentosamente (figs. 36, 48, 76, 79, 85, 86). Una de estas camisas sería la que figura en la relación de ropa blanca de la reina Isabel, el año 1503, que se hizo con seis varas de lienzo para el cuerpo y diez varas de holanda para las mangas (*Recámara de la reina...*). En el caso de estas mangas, la transformación se operó también en los años ochenta. En ejemplos fechados en 1477, las bocas de las mangas de la camisa cuelgan poco más de un palmo (figs. 13, 47); en ejemplos fechados en 1488, llegan casi hasta el borde de la falda (fig. 48).

5.º Finalmente, las españolas usaron también camisas con mangas mucho más largas que los brazos, las cuales asomaban colgando por las bocas de las mangas del traje (fig. 29). (Bernis, *Ind. femenina,* lám. X.) Algunas de las camisas inventariadas en la citada relación de ropa blanca de la reina Isabel tenían mangas que sobrepasaban en longitud la camisa misma.

MODAS ESPAÑOLAS

En este capítulo estudio las modas nacidas en España, las que dieron al traje femenino español sus rasgos más originales. Algunas de ellas se explican por la persistencia de tradiciones muy antiguas; otras se originaron en la España cristiana del siglo XV; otras se debían a las influencias moriscas que actuaron sobre el traje cristiano español. Varias de estas modas genuinamente españolas se abrieron camino a otros países de Europa a partir de los últimos años del siglo XV y primeros del siglo XVI. En otra ocasión he estudiado la difusión de estas modas españolas en Italia, Flandes, Francia e Inglaterra, basándome en testimonios gráficos y literarios de esos países (Bernis, *Modas españolas medievales...*). Su grado de aceptación en Europa fue muy variable. De alguna de ellas se puede rastrear su llegada hasta la lejana Hungría (Bernis, *Echanges...*).

LOS VERDUGOS

En el año 1468 tuvo lugar, en la corte del rey de Castilla, un hecho de gran trascendencia para la historia futura del traje femenino europeo. Este hecho fue la invención de los verdugos. Los verdugos darían origen, en el siglo XVI, al «verdugado» español, el «verdugate» italiano, el «vertugade» francés y el «farthingale» inglés. Fueron, además, los más remotos antepasados de las sucesivas modas femeninas que han creado faldas amplias y huecas montadas sobre una rígida armadura.

Reinaba entonces en Castilla el enfermizo Enrique IV, que la Historia conoce con el sobrenombre de «El Impotente». Su esposa, Juana de Portugal, censurada por sus contemporáneos a causa de sus libres costumbres, no se resignó a la fidelidad conyugal con semejante esposo. Ya había nacido su primera hija, la famosa Juana la Beltraneja, cuando en 1468 la reina quedó encinta de nuevo. Fue entonces, según cuenta el cronista Alonso de Palencia, cuando la reina, para disimular su nuevo embarazo, inventó un traje con amplia falda armada sobre rígidos aros. La reina, según versión castellana del texto original escrito en latín, «vino a precipitarse en una nueva culpa que por algún tiempo logró mantener secreta, merced al traje que de intento había adoptado tiempo antes. A su ejemplo todas las damas nobles españolas usaban vestidos de desmesurada anchura, que mantenían rígidos en torno al cuerpo multitud de aros durísimos, ocultos y cosidos bajo la tela, de suerte que hasta las más flacas parecían con aquel traje corpulentas matronas y a todas podría creérselas próximas a ser madres» (*Crónica de Enrique IV*, II, p. 172).

La moda creada en la corte castellana se extendió por los reinos de Castilla y Aragón. Como todas las novedades un poco llamativas, fue en sus comienzos duramente censurada, hasta el punto de que en la ciudad de Valladolid el prelado eclesiástico la prohibió bajo pena de excomunión. Sobre esta prohibición nos da noticia Fray Hernando de Talavera en 1477, empleando ya para designar la nueva moda el nombre de verdugos. Este fraile dedica la cuarta parte de su tratado sobre los pecados que se cometen en el vestir, a demostrar que «el hábito susodicho, deshonesto y peregrino, de las caderas y verdugos, se debió y pudo muy bien vedar en la manera que fue vedado» y cuenta que «en la muy noble villa de Valladolid fue ordenado por el prelado eclesiástico que so pena de excomunión no traxesen los varones camisones con cabezones labrados, ni las mujeres, grandes ni pequeñas, casadas ni doncellas, hiciesen verdugos de nuevo ni traxesen aquella demasía que agora

usan de caderas. Y a los satres, que no las hiziessen de allí en adelante se mandó con la misma pena» (Talavera, *Tractado...*, cap. V).

Este fraile escribió sus críticas sobre el modo de vestir de la gente «incitado a ello por los castigos que el señor envió a los pueblos de Tierra de Campos» el año 1477. Es de suponer que entonces los verdugos eran una novedad reciente, y que su difusión fuera del círculo cortesano debió ocurrir en los años inmediatos a esa fecha. Se da la coincidencia de que las más antiguas ilustraciones fechadas que tenemos de los verdugos están en obras de 1477 y 1478 (figs. 45, 46, 47).

Para Fray Hernando de Talavera los verdugos eran, sin duda, unos de los principales responsables de las calamidades que azotaron la castellana Tierra de Campos el año 1477. Tal escándalo le causaron que dedicó todo un capítulo de su Tratado a demostrar mediante doce razones que los verdugos eran merecedores de la pena de excomunión lanzada contra las mujeres que los usasen. Algunas de estas razones merecen ser recordadas por el expresivo lenguaje con que se exponen. Sirvan de ejemplo las siguientes:

«Es ávito muy vano y sin provecho, porque aunque las caderas andan así demasiado arropadas, todo lo de abajo hueco y apartado de las piernas, de suerte que el ávito y vestido fue inventado para cubrir y abrigar, y este traje ni cubre ni abriga.»

«Es ávito muy deshonesto y muy desvergonzado porque muy ligeramente descubre y muestra las piernas, pies; las cuales partes, la naturaleza, uso común y universal de todo el mundo desde principio del, quiso que las mujeres traxesen cubiertas, guardadas y ocultas.»

«Es otrosí ávito muy deforme y mucho feo, ca las hace muy gruesas y tan anchas como luengas... ca dejan de parecer mujeres y parecen campanas» (Talavera, *Tractado...*, cap. V).

Del texto de Fray Hernando se deduce que los verdugos se llevaban con caderas postizas (véase el comentario a la fig. 48). Unas maliciosas coplas de un cancionero del siglo XV dedicadas «a una mujer que traya grandes caderas y que cuando andaba parecía que amblaba», lo confirma (*Cancionero J. F. Constantina*, p. 405). Ello explica la diferencia entre la silueta que daban los trajes con verdugos en el siglo XV y la creada por los verdugados del siglo XVI.

Sobre la naturaleza de unos y otros nos informa detalladamente Jiménez Patón en 1618. Por esa fecha aparecía la moda del guardainfante o armadura de alhambre para ahuecar las faldas, inmortalizado en los cuadros de Velázquez. Con ese motivo Jiménez Patón hizo una edición comentada de la obra de Fray Hernando de Talavera, queriendo demos-

trar que tal hábito era merecedor de la más absoluta reprobación. Escribe este autor:

«Verdugos y caderas era lo mismo que hoy llaman guardinfante, con alguna diferencia de los que llamaron verdugados. Estos alcanzamos todos porque casi no se habían dexado del todo... Eran muy anchos, campanudos de abaxo (como también lo es esta ventosa invención), pero recogidos de cintura, lo que no tenían los primeros y que este religioso varón reprehende, que también eran anchos por la cinta, como se colige al darle nombre de caderas, que es lo mismo que estos embargos que hoy llaman guardainfantes, polleras o enaguas. Verdugos se llamaron al principio, porque se hacían de varillas de mimbre con que antiguamente azotaban los verdugos a los fazinerosos delinquentes, y les daban el nombre de la causa principal del instrumento, y aun se les puede dar, porque son verdugos ciertos y verdaderos de las que los usan» (Jiménez Paton, fo. 38).

Los verdugos —aros de mimbre según Jiménez Patón— se cosían en la parte exterior de la falda y se forraban con una tela que era generalmente de distinto color y diferente clase que la tela de la falda. De este modo, además de servir de armazón, eran un elemento de adorno. (Láms. I, II.) Los aros rígidos podían ser sustituidos por cercos de tela; con ellos, la falda, aunque ahuecada, no quedaba totalmente rígida (figuras 49, 50, 51, 67). Todo inclina a pensar que a estos adornos en relieve, que imitaban los aros forrados, se les daba también el nombre de verdugos. La explicación que da Jiménez Patón del por qué de este nombre, no resulta totalmente convincente. Cabe pensar en el significado de moldura convexa de perfil semicircular que tenía y tiene la voz verdugo en arquitectura.

Innumerables veces aparecen los verdugos en las cuentas del tesorero de Isabel la Católica. Desde 1482, año en que empiezan estas cuentas, hasta 1490, son continuas las compras de telas para hacer verdugos a algunos briales y a numerosas faldillas de la reina y de las infantas. Estas cuentas nos informan sobre las diferentes combinaciones de telas y colores: brocado con verdugos de cetí, raso, damasco o terciopelo; cetí con verdugos de brocado o de terciopelo; terciopelo con verdugos de cetí o de raso... En cuanto a los colores se observan ciertas combinaciones que se repiten: negro con verdugos anaranjados; carmesíes o blancos; morado o carmesí con verdugos amarillos o blancos; verde con verdugos carmesíes o blancos. En algunos casos, verdugos y falda, aunque de distinta tela, eran del mismo color, verde, carmesí o azul.

Como muestra de la manera que estas cuentas se refieren a los verdugos transcribo los siguientes ejemplos:

«Quatro varas de damasco blanco para tiras e verdugos de un brial de terçiopelo carmesy, que costó 700 mrs. la vara»; «una vara e media de terçiopelo negro para guarnecer un brial de oro tyrado, 900 mrs., e nueve varas de bocaran para el enforro, e quatro varas de paño blanco para los verdugos»; «quatro varas e media de cebtí pardo para echar tiras e verdugos a una faldrilla de brocado, a 650 mrs. la vara»; «tres varas e media de terçiopelo carmesi, para verdugos de una faldrilla de hilo de plata que costó a 1500 mrs. la vara» (*Cuentas...*, I, p. 66, 68, 188, 233).

En un principio, los verdugos eran aros rígidos y se cosían a la falda misma del brial; de este modo quedaban totalmente al descubierto (láminas I, XXIII). Pronto, junto a los verdugos rígidos aparecieron los verdugos de tela, más flexibles. Era entonces moda llevarlos en las faldillas interiores, con un traje abierto encima, de manera que se lucían sólo parcialmente (lám. II; figs. 47, 48, 51). A fines del siglo XV, la moda de las rígidas faldas con verdugos sufriría un eclipse, para reaparecer, bajo la forma del verdugado, reinando ya Carlos V (Bernis, *Ind. española*, láms. 19 a 21).

En textos e imágenes se comprueban estas mudanzas. Las más antiguas noticias sobre los trajes que vestía Isabel la Católica la presentan llevando brial con verdugos. En 1476 salió a recibir a los embajadores de Borgoña, en Alcalá de Henares, con «un brial de brocado carmesí, verdugado de cetí verde», y en las fiestas que se dieron en honor de esos embajadores fue a los toros luciendo «un brial de carmesí, los verdugos de oro» (*Relación fiestas...*, p. 327). También en la más antigua imagen que existe de la reina, una miniatura de 1477 (fig. 46), aparece vestida con un brial que tiene verdugos. En las cuentas de su tesorero, comenzadas el año 1482, se citan sólo tres briales con verdugos, dos en 1484 y uno en 1489; por el contrario, en esas mismas cuentas, van subiendo en número los pagos de verdugos para faldillas. Muy numerosos todavía en el año 1489, decrecen considerablemente en los siguientes. En 1490 se compran sólo dos faldillas con verdugos, unas para la Princesa de Portugal y otras para la infanta Catalina, entonces una niña de ocho años. En 1491 el tesorero paga también por sólo dos faldillas, destinadas a la hija del duque de Alba y a la infanta Catalina. Al año siguiente se compra cetí verde para verdugos y tiras de una faldilla de la infanta María, niña de diez años (*Cuentas...*, I, p. 313, 382, 390, 430; II, p. 50). En los pagos posteriores a 1492, hasta la muerte de la reina

en 1505, no vuelven a aparecer los verdugos en las compras de casa real. Las últimas imágenes de la reina vestida con verdugos son las que aparecen en el retablo de los corporales de Daroca, no muy posterior a 1492, y en los relieves de la sillería del coro de la catedral de Toledo, con escenas de la guerra de Granada, relieves contratados en 1489 y terminadas en 1495. En la voluminosa testamentaría de la reina, con la relación de todas sus ropas y joyas, no se cita ninguna prenda con verdugos. Todo parece indicar que el apogeo de esta moda corresponde a los años setenta y ochenta y que comenzó a declinar poco después de 1490.

EL TRANZADO

El tranzado o cofia de tranzado era una cofia con una larga cola, dentro de la cual se metía el pelo, recogido en una sola trenza. Como las otras cofias femeninas, se hacía preferentemente de holanda y podía bordarse con seda. Elemento típico del tranzado eran las cintas enrolladas o entrecruzadas en torno a la cola. (Figs. 24, 30, 32, 53, 67, 70, 101; láms. I, II, IV, XXI.)

Las más antiguas ilustraciones del tranzado están en pinturas de fines del siglo XIV. Los más antiguos textos que lo mencionan son de principios del siglo XV. En la segunda mitad de ese siglo se convirtió en uno de los tocados preferidos por las españolas. Duró su boga hasta la quinta década del siglo XVI. A fines del siglo XV y principios del siguiente, autores italianos, franceses, flamencos e ingleses lo describen como un tocado típicamente español (Bernis, *Modas españolas...*, 1959, página 98).

Sobre el trazado de moda en los comienzos del reinado de los Reyes Católicos, escribe Fray Hernando de Talavera, escandalizándose de la variedad de los tocados femeninos: «Ya descubren toda la cabeça porque parezcan más los cabellos... Ya facen de ellos diademas, ya los cogen en tranzados costosos muy delgados, con cintas de seda e oro liadas» (Talavera, *Tractado...*). Fray Hernando escribe «tranzados delgados» queriendo significar que están hechos con tela muy fina. En las cuentas reales las «holandas delgadas» son las más caras. Estas cuentas se refieren con los nombres de tranzado y cofia de tranzado al tocado descrito. Ejemplos: «Treynta y seis varas de olanda para tres camisas y para trençados e otras cosas, a 130 mrs. la vara» (Compras para la infanta Isabel). (*Cuentas*, I, p. 174.) «Nueve varas e tres quartas de olanda para ocho cofias de trançado e una camisa e un ceñidor, que

costó a 170 mrs. la vara» (Compras para la infanta Juana) (*Cuentas...*, I, p. 198). El escribano de la reina parece referirse también a tranzados cuando anota gastos como el siguiente: «Ocho cofias de olanda, todas labradas de negro de punto de almofarán, que tiene de largo cada una una vara e dos tercias» (*Recámara de la reina...*, fo. 37); estas cofias tan largas no podían ser otras que las cofias con cola para meter la trenza.

En 1492 los Reyes Católicos pagaron en Valencia 39 sueldos a un tal Maestre Martín por coser «faldellinas, abits, camisas y trançats de olanda» para las muñecas que se enviaron a Barcelona para las infantas. (Ballesteros, *Apéndice* 524, p. XC.) Como un tocado distinguido aparece el tranzado en unas coplas de Rodrigo de Reinosa que imaginan a dos mujeres criticando a sus conocidas y vecinas. Una de las criticadas es la hija del sedero, presumida que se precia más que la hija de un caballero y se toca con tranzado:

> Pues los días de holgar
> lo más que trae es prestado.
> Pónese de gran tranzado
> por algún necio engañar.
>
> (Reinosa, *Coplas...*)

La reina Isabel, que en su juventud fue tan aficionada a llevar verdugos, mostró también predilección por el tranzado, modas ambas que fueron causa de escándalo para el que había de ser su confesor. Un autor anónimo del siglo XVI recoge una curiosa anécdota en la que son protagonistas la reina y el tranzado. Cuenta este autor, queriendo ensalzar las virtudes de la reina, lo siguiente: «Otra manera de humildat tuvo en vida la serenísima Reyna doña Isabel, y es que, cuando estaba en algunas fiestas y solemnidades, una dama le tiraba del tranzado y decía: acordaos que habéis de morir» (Sánchez Cantón, *Floreto...*, p. 35). A su muerte la reina tenía varios tranzados. En los inventarios que entonces se hicieron de sus bienes, algunos se describen del modo siguiente: «Quatro cofyas de olanda con sus trençados, labradas de negro, traydas»; «una cofya de olanda con su trençado labrado de oro e seda negra» (*Testamentaría...*, ps. 158, 167).

Durante los treinta últimos años del siglo XV y primeros del XVI, la cofia de tranzado sufrió algunas pequeñas modificaciones para adaptarse a los cambios ocurridos en el peinado.

Al mediar el siglo XV y en la década de los cincuenta, era moda dejar las orejas al descubierto, peinando los cabellos en la forma que ilustran las figs. 1, 2, 4, 5, 111.

En los años setenta tenemos los más antiguos ejemplos fechados de un nuevo peinado, que iba a ser el preferido de las españolas durante unos cincuenta años; el pelo, con raya en medio, se disponía en dos ondas laterales que cubrían las orejas, y se recogía en una trenza que caía sobre las espaldas. En 1477, Fray Hernando de Talavera describe este peinado con todo detalle: «Ya echan la crencha de fuera y facen gran partitura, torciendo los cabellos y componiéndolos fasta cubrir las orejas, y aun dejando algunas mechuelas fuera» (Talavera, *Tractado...*). En los ejemplos de la lám. I se aprecian perfectamente los cabellos vueltos o «torcidos» hacia atrás, tal como este autor dice. Las «mechuelas» que a veces se dejaban fuera, aparecen en los ejemplos de las figs. 32 y 53.

En una primera fase de la historia de este peinado, las ondas cubrían justamente las orejas, dejando totalmente al descubierto las mejillas y el cuello. La cofia de tranzado, entonces, se ajustaba completamente a la cabeza; la funda para la trenza —o tranzado propiamente dicho— comenzaba en la nuca misma; en consecuencia la parte alta del tranzado tocaba el cuello por detrás todo a lo largo de él (fig. 30). Existen ejemplos fechados de este peinado, en esta su primera fase, en los años 1472 (retablo de la iglesia parroquial de Pobla de Mafumet) y 1486 (fig. 110). Se representa en obras varias de fecha desconocida que reflejan modas anteriores a 1490. Podemos tomarlo, pues, en esta fase, como el peinado más característico de la moda española en la década de los setenta y parte de la siguiente. Ejemplos del tranzado en esta primera fase pueden verse en la lám. I y en las figs. 24 y 53.

En una segunda fase se inició la tendencia a aflojar las ondas (tendencia que se aprecia ya en la fig. 32), y a que bajasen hasta rozar la parte superior del cuello (en consecuencia, el tranzado arrancaba a mitad del cuello, y no pegado en la nuca como antes). Visto el peinado de perfil, el borde de la onda quedaba más abajo de la barbilla. Esta tendencia se manifiesta ya claramente en las figs. 42, 64, 67, 76 y 100 y en las láms. II y IV. En algunos de estos ejemplos, el borde de la onda se tuerce ligeramente, como en los de la primera fase, pero en otros este borde se pega a la cara, como ocurrirá ya siempre en lo sucesivo. Esta segunda fase debió iniciarse poco antes de 1490. Los ejemplos fechados que conozco son de 1489 (fig. 64), 1497-1508 (sillería del coro de la Catedral de Plasencia) y 1506 (fig. 42).

Ya en el siglo XVI, peinado y tranzado sufrieron nuevas modificaciones. En su fase final, las ondas bajaban hasta rozar los hombros (fig. 44); en consecuencia, el tranzado comenzaba a la altura de la espalda.

LOS CHAPINES

Los calzados con gruesas suelas de corcho extraordinariamente altas fueron otra de las creaciones de la moda medieval española, que tuvieron amplia aceptación en la Europa del siglo XVI. Su nombre, chapín en castellano, aparece en textos valencianos en la forma «tapín». Con estos calzados las mujeres lograban aumentar considerablemente su estatura.

Las referencias a chapines son frecuentes en los textos de la época de los Reyes Católicos, pero como en otros varios casos, es Fray Hernando de Talavera quien da la más cumplida noticia de ellos. En su tratado sobre los pecados que se cometen en el vestir, en 1477, se refiere a los chapines «de codo en alto que hacen crescer a costa e quantidad del paño», y se escandaliza con estas palabras: «Y de los chapines de diversas maneras obrados e labrados, castellanos y valencianos, y tan altos y de tan grand quantidad que apenas hay ya corchos que los puedan bastar, a grand costa del paño, porque tanto ha de crescer su vestidura quanto el chapín finge de altura, aunque ha de faltar y no llegar al suelo para que parezca lo pintado del chapín o del zueco» (Talavera, *Tractado...*). En la lám. II una mujer luce sus ricos chapines, tal como dice este fraile, vestida con un traje que no llega hasta el suelo.

Era propio de los chapines ser un calzado muy vistoso. A veces se convertían en verdaderas joyas. Sabemos que el material que preferentemente empleaban los tapineros de Valencia, para forrar el corcho, era el oropel y el oropel pintado (Gual, p. 139-141). En las cuentas del tesorero de la reina se anotan repetidos pagos de terciopelo negro, verde, carmesí y morado para los chapines de la reina y de las infantas. Citan también estas cuentas, chapines con guarniciones de plata dorada y bordaduras de oro, con hebillas y cabos dorados, caireles y trenzas de hilo de oro (*Cuentas...*, I, ps. 118, 214). En algunos inventarios los chapines figuran entre las joyas, como en la carta de dote de la hija de los Marqueses de Cádiz, el año 1487 (*Relación de joyas*, fo, 4 vto.), y en una de las relaciones de joyas de oro y plata que se hicieron a la muerte de la reina Isabel (*Testamentaría...*, p. 56). Es de suponer que en los chapines de terciopelo la tela forraba el cuero. (Sobre la fabricación de los chapines de cuero en los siglos XVI y XVII, véase: Ruth Matilda Anderson, *The chopine and related shoes*, «Cuadernos de la Alhambra», 1969, núm. 5).

Sin duda, la fabricación de chapines fue una especialidad valenciana. Por ello, la reina Isabel encargaba a veces sus chapines a Valencia.

Además de las varias compras de chapines valencianos que constan en las cuentas de su tesorero, sabemos que en 1489 y 1492 se hicieron pagos al «tapiner» de esa ciudad Jaime Bonfill, por varios pares de chapines para la reina y para las infantas (Ballesteros, *Apéndices*, 386, p. LXIX; 521, p. XC; 540, p. XCIII). También, en 1497, se compraron en la feria de Medina del Campo «doze pares de chapines de Valencia para las infantas (María y Catalina), los seys dellos de una mano en alto». (*Cuentas...*, II, p. 370). La importancia que llegó a adquirir la manufactura de chapines en Valencia dio lugar a conflictos entre tapineros y zapateros por cuestiones de competencia, que fueron causa de «molt scandals, hoys e mala voluntat». En 1486 llegaron a un acuerdo e hicieron una concordia entre los dos gremios. Según lo acordado, los zapateros podrían confeccionar los tapines de mujer que fueron de cuero, a condición de que la suela no fuera más gruesa de dos dedos. Los tapines de hombre (calzados de cuero con suelas de corcho no muy gruesas, que en los textos castellanos se llaman alcorques) podían ser confeccionados indistintamente por zapateros y por tapineros (Gual, p. 141). Es decir, los tapineros se reservaban los vistosos calzados femeninos de oropel con suelas de corcho de grosor superior a dos dedos.

Se puede demostrar el origen español de los chapines, frente a la opinión, extendida entre los historiadores del traje, de que tuvieron su origen en Venecia a fines del siglo XV. El testimonio más antiguo conocido sobre el uso en Venecia de calzados de altas suelas, es un texto de 1494, de Pietro Casola, que dice de las vencianas: «Sus mujeres me parecen en la mayor parte ser muy pequeñas, sino llevasen sus calzados tan altos como los llevan, pues la verdad, yo vi algunos pares de ellos que por lo menos tenían de alto media «ella» milanesa.» (Texto citado por Floerke, *Die Moden...*, p. 27). En España, las noticias sobre los tapineros valencianos se remontan al siglo XIII, cuando se repobló Valencia después de conquistada (Gual, p. 134). Desde entonces existieron en esa ciudad, como dos oficios distintos, los zapateros y los tapineros. Aunque sabemos que los unos se inmiscuían en el terreno de los otros, el trabajo del cuero era lo propio de los zapateros, y el del corcho de los tapineros. Ello se deduce del texto de la Concordia de 1486 citada. Los textos del siglo XIV y principios del XV que citan chapines o tapines nada dicen del grosor de sus suelas (Bernis, *Modas españolas*, 1960, p. 34). En los años treinta del siglo XV existen ya testimonios seguros sobre la moda de calzados de altas suelas llamados chapines. En 1438, unos sesenta años antes que el escrito sobre los calzados venecianos citado, Alonso Martínez de Toledo criticaba a las mujeres que usa-

ban chapines «de un xeme o poco más en alto, de brocado» (Martínez de Toledo, *Corvacho*, cap. II). Sabemos que xeme o jeme es la distancia entre los extremos del pulgar y del índice con la mano extendida, es decir, un palmo. Calzados con suela que casi llega al palmo son los que lleva la estatua funeraria de doña Beatriz de Guzmán, en la capilla de los Anaya de la Catedral Vieja de Salamanca, obra fechada en 1435.

En otra ocasión he estudiado la difusión de los chapines en la Europa del siglo XVI. Chapín dio en Italia los nombres de «chapino» y «chiapinelo», y en Inglaterra «chopinos». En el siglo XVI, cuando su moda se había extendido por varios países, todavía se podía decir: «dones, chapines y presunción, son tres particularidades de España y más de Castilla» (*Diálogo...*, p. 56).

MANTOS Y MANTILLAS

La variedad de formas tomadas por los mantos había sido una constante en la historia del traje español a lo largo de varios siglos. Entre los mantos que usaban las españolas en tiempos de los Reyes Católicos, dos tipos deben ser destacados por su carácter original: los mantos con una sola «manera» y los que a fines del siglo XV recibían el nombre de «mantilla de aletas».

Se llamaban maneras las aberturas practicadas en algunas «ropas de cubrir» para sacar por ellas los brazos o las manos. El manto con una sola manera, en vez de las dos que eran usuales, resultaba una prenda de aspecto muy particular. Su historia se remonta, en España, por lo menos hasta el siglo X. Hombres vestidos con mantos de estas características se representan en miniaturas mozárabes del siglo X y en las miniaturas de *Las Cantigas*, de Alfonso X el Sabio, en el siglo XIII (Bernis, *Ind. medieval*, figs. 12, 63, 64). En la segunda mitad del siglo XV fueron las mujeres, siempre apegadas a las modas tradicionales, las que mostraron predilección por este manto particular. Cuando a fines del siglo XV se introdujo en algunas regiones de Italia, no faltan testimonios en aquel país de que allí se le tuvo por una moda llegada de España (Bernis, *Modas españolas...*, 1960, p. 27, y Bernis, *Echanges...*, nota 21).

Las láminas XL y XLI ilustran las distintas variantes que presentaba el manto con una sola manera: cortado en forma de capa o de segmento de círculo y cubriendo ambos hombros, o colocado de modo que dejaba uno de ellos al descubierto; en esta forma, pero reducido su

tamaño, lo llevaban las mujeres que en Italia adoptaron esta moda española.

Otro manto femenino muy original, que tiene la apariencia de haber sido creación de la moda española, era el compuesto de tres paños: uno ancho que cubría la espalda y dos estrechos que formaban los delanteros (lám. XXXIX). Una prenda con estas características, pero corta, se había estilado en España durante la primera mitad del siglo XV (Bernis, *Ind medieval*, figs. 117, 118, 129); pertenecía a la familia de los mantocillos cortos —típicos de la moda femenina española de ese período— a los que parecen referirse los textos contemporáneos con los nombres de «mantonet», en catalán, y «mantonina», en castellano (Bernis, *Ind. medieval...*, comentarios a las figs. 108 y 119). La moda de los mantonetes y las mantoninas perduraba en los años cincuenta (láminas XXXVII y XXXVIII). El mantonet figura todavía entre las ropas que tenía la reina María de Aragón a su muerte, el año 1458 (Toledo Girau, página 105). El modelo de los dos delanteros, que en los años cincuenta cubría sólo el medio cuerpo, en los años ochenta se había transformado en una prenda larga (figs. 85 y 86). Al finalizar el siglo, había aparecido una nueva variante de esta prenda, con un solo delantero en lugar de dos (fig. 87). Este extraño manto asimétrico, que daba salida a uno sólo de los brazos, tenía cierto parentesco con el manto tradicional español de una sola manera; lo que en uno era un corte de poco más de un palmo, era en el otro una abertura que rasgaba toda la prenda hasta el borde inferior.

El nombre de estos mantos con uno o dos delanteros, nos lo dan algunos inventarios redactados al finalizar el siglo, que citan «mantillas con dos aletas» y «mantillas de una aleta». Mantilla era entonces el nombre de un manto femenino rico. (Véase esta voz en el Glosario.) Alas y aletas eran nombres que se daban también a las mangas abiertas, convertidas en dos anchas bandas que pendían de los hombros de algunas ropas como la loba. (Véase la voz *alas* en el Glosario); es fácil reconocer las aletas en los delanteros de estos mantos.

La mantilla de aletas aparece entre las ropas que tenía Margarita de Austria, princesa de Castilla, cuando, al enviudar, abandonó España en 1499; en el inventario correspondiente se describe así: «una mantilla de raso carmesí forrada en damasco leonado, bordada la delantera e aberturas de aletas de ylo de oro tirado e plata» (*Libro de las joyas...*, p. 39). La reina Católica tenía varias mantillas entre las ropas inventariadas a su muerte; eran mantillas «con dos aletas» o «con sus aletas», de cetí azul o negro, de damasco negro, de chamelote y seda morada con forro

de terciopelo negro, y de paño negro con «unos dobloncicos de terciopelo negro» (*Testamentaria...*, ps. 142, 143, 147). También resulta expresiva la descripción de «una mantilla de paño verde oscuro con dos aletas la delantera, bordadas las aletas e delanteras e aberturas de oro ylado y ribeteada de terciopelo verde», mantilla que figuraba en el guardarropa de Juana la Loca (*Libro de cuentas...*, p. 295). El modelo reproducido en la fig. 86, con un solo delantero, es fácilmente identificable con las mantillas de una aleta, como, por ejemplo, la aludida en una relación de compras para la infanta María, el año 1500, con estas palabras: «syete varas e diez dozavas de paño de ruan del sello papal para un ávito y una mantilla de una aleta» (*Bienes...*, fo. 179 vto.).

MODAS MORISCAS

Las camisas labradas y listadas.

La camisa o alcandora era, en la segunda mitad del siglo XV, una prenda que podía lucirse ampliamente al exterior. Fue entonces cuando las vistosas camisas guarnecidas al gusto morisco se convirtieron en uno de los elementos más típicos de la moda femenina española. (Respecto a la perfecta equivalencia entre las voces camisa y alcandora véase Bernis, *Ind. femenina...*, p. 188).

Cuando los textos citan «camisas labradas» se refieren a camisas bordadas o con ricas labores de pasamanería superpuestas. Cuando citan «camisas listadas» se refieren a camisas, no tan ricas, en las que el adorno consistía en cintas de diversos colores cosidas a la tela.

En los guardarropas de Isabel la Católica y de Margarita de Austria las camisas labradas figuraban por docenas; en el inventario de los bienes de Juana la Loca se describen más de doscientas. En los inventarios reales, sin embargo, no aparecen las camisas listadas. Las labradas se describen a veces con una minuciosidad extraordinaria. Las dos técnicas de bordado más empleadas eran el «punto real», que se hacía con oro o plata y sedas de colores, y el «punto de almofarán», que se hacía con sólo seda, por lo general negra. El nombre mismo de esta técnica delata su origen árabe. En las camisas labradas de Juana la Loca, inventariadas en el siglo XVI, se emplearon también otras técnicas como «punto de cadenilla», «punto llano» y «punto torcido». En algunos casos los inventarios describen los motivos de los bordados: florecicas, flores

redondas, ramillos, ramicos a manera de eses, hojas, lazos crucetas, punticos, etc.

Los bordados se hacían en el cabezón —nombre que se daba al borde del escote— en las mangas y en el cuerpo. En mangas y cuerpo se disponían en «tiras» y en «gayas». Los textos distinguen entre unas y otras como dos cosas distintas. Por ejemplo, entre los bienes de la reina Isabel inventariados en 1505 se describe una camisa de hombre para juegos de cañas, «gayada, e labrada de unas tiras, bordadas sobre olanda, de hilo de oro e seda azul e colorada» (*Testamentaría*, I, p. 156). Es sabido que los cristianos tomaron de los moros los juegos de cañas, y que participaban en ellos vestidos a la morisca; la camisa descrita, así como las labores de tiras y gayas que la engalanaban, eran, pues, moriscas. Las tiras, en menor número, recorrían mangas y cuerpo de extremo a extremo. Las gayas, más numerosas y más cortas, se disponían alrededor del escote, en los hombros y en las bocas de las mangas. (Véase la lám. II y las figs. 62, 107 y sus correspondientes comentarios.)

Otras guarniciones empleadas en las camisas labradas eran las «randas» y los «caireles». En las randas, unos autores han querido ver un encaje de bolillos, y otros, un encaje de aguja; los textos todo lo que nos dicen de ellas es que se hacían con hilos de seda y con hilos de oro. Es guarnición que emplearon los musulmanes españoles en sus trajes de lujo; camisas con randas de oro figuran en los embargos hechos a los moriscos granadinos con motivo de su expulsión (*Embargos...*). El carácter morisco de los caireles es evidente, pues aparecen como una guarnición frecuente en las prendas que los textos mismos califican de moriscas, pero no entre las guarniciones que se aplicaban a los otros vestidos de lujo. Consistían en una especie de cordón hecho con hilos trenzados. Los caireles de las camisas descritas en los inventarios reales eran de oro, grana y seda. En la pintura reproducida en la lámina XXXII, curiosa ilustración de varias labores femeninas, me ha sido posible averiguar que lo que están haciendo dos de las mujeres entregadas a sus labores es, precisamente, un cairel. (Véase el comentario a esa lámina.)

Las camisas «listadas» o «cintadas» eran más comunes que las labradas. Fray Hernando de Talavera se refiere a unas y a otras cuando hace la crítica de las modas femeninas: «Vengo a las alcadoras, labradas e cintadas, e de muchas maneras plegadas» (Talavera, *Tractado...*). Las camisas listadas, que no figuran en los guardarropas de la reina y las infantas, aparecen, por ejemplo, entre los bienes de un jurista zaragozano, el año 1497: «una camisa de mujer con cuerpo y mangas guar-

nido de listón negro; otra camisa de mujer de seda coga, raxada, guarnido el capico con una trena de oro, con 329 perlas pequenyas, y toda guarnida con listas de Almería» (*Inv. bienes de Galcerán...*). En las cuentas del tesorero de la reina constan repetidos pagos por una especie de cinta llamada «listón», tales como el siguiente: «por 46 varas de cintas verdes e pardillas de seda de medio listón a 7 mrs. la vara» (*Cuentas...*, II, p. 597). El significado de «lista» como «cinta de color angosta» lo recoge todavía Covarruvias en 1911 (*Tesoro de la lengua castellana...*). Otras descripciones interesantes de camisas listadas y cintadas que abogan en favor del origen morisco de este adorno, encontramos en el inventario del Alcázar de Segovia redactado en 1503; allí, después de describir una ropa morisca de zarzahán «guarnecida con unas cintas pardillas e negras fechas a escaques», añade: «una alcandora de lienço morismo, listada de unas cintas como las susodichas» y «una alcandora morisca con unas listas de cintas negras e blancas escacadas» (*Libro de las cosas...*, ps. 117, 118).

Las listas se disponían a lo largo de las mangas y del cuerpo de la misma manera que las tiras bordadas (láms. I; fig. 50). En la lám. I una mujer lleva camisa con listas «escacadas», es decir, ajedrezadas, tal como eran las descritas en los ejemplos citados.

Sobre el carácter morisco de las camisas labradas y listadas, que se hace evidente a través de lo expuesto en este capítulo, he tratado también, añadiendo más pruebas, en otra ocasión (Bernis, *Ind. femenina...*).

Las camisas moriscas, como todas las prendas que los cristianos tomaron de los moros, eran prendas de lujo, muy vistosas (Bernis, *Modas moriscas...*). Usar camisas moriscas podía ser un signo de ostentación. Recordemos, para terminar, las dos comadres murmuradoras que critican a una vecina por la riqueza de sus atavíos con estas palabras:

> Pues la de Juan de Toledo
> cuando sale allá al mercado
> viste camisas moriscas
> y todo mal empleado
>
> (Reinosa, *Coplas...*).

ALHAREMES Y ALMAIZARES.

Los cristianos españoles, tanto hombres como mujeres, adoptaron las tocas moras que hoy llamaríamos turbantes. Consistían éstas en una pieza de tela larga y estrecha que se enrrollaba a la cabeza o a una especie de rosca encajada en ella. (Figs. 20, 29, 39, 58, 108, 109.) En cuen-

tas e inventarios de vestidos se describen tocas de varias varas de largo con los nombres de «alhareme» y «almaizar», vocablos de clara filiación árabe. De estos textos se deduce que los alharemes se hacían de telas de lino, blancas o amarillentas, mientras que los almaizares, más vistosos, se hacían de sedas de diversos colores, tejidas según una técnica peculiar. Unos y otros se decoraban con labores típicamente moriscas como «vivos», «orillas» y «rapacejos». Los vivos y rapacejos se colocaban en los extremos. Las orillas no sólo decoraban los bordes, como su nombre haría pensar, sino que se colocaban también por el medio. (Véanse en el Glosario las voces *Alhareme, Almaizar* y *Orilla.*)

Tenemos noticia de que la reina, las infantas y las damas de la corte usaron alharemes. En las cuentas de tesorero de la reina constan repetidos pagos de ellos. En 1486 se pagan 400 mrs. por «unos vivos de oro y seda» que se pusieron en un alhareme de la infanta Isabel; en 1488 se compran alharemes para las infantas María y Catalina, a la sazón de seis y tres años, respectivamente, ambos de lienzo delgado «con sus vivos»; al año siguiente se compra «un alhareme de lienço de asturres muy delgado» para Beatriz la Latina; en 1491, en una relación de compras para la infanta Juana, el tesorero anota «un alhareme de lienço delgado, con sus vivos, para el camino, que costó 1.240 mrs.». (*Cuentas...*, I, ps. 147, 255, 258, 283, 426.)

Las mujeres usaban el alhareme «para el camino», es decir, cuando iban de viaje, para cubrirse el rostro y resguardarse del sol. Uno de nuestros cancioneros del siglo XV, contiene unos curiosos versos dedicados por un caballero a una dama «que se quería partir de Valencia», dándole consejo sobre los vestidos que había de llevar en el viaje. Respecto al tocado, el caballero le aconseja:

> Con un gentil alhareme
> discretamente tocada
> porque el viento no la queme
> y más por fin si se teme
> ser conoscida y mirada.
>
> (*Cancionero General...*, II, p. 39).

Las mujeres llevaban el alhareme con uno o con los dos extremos colgando (figs. 39, 58, 108), o puesto de modo que una parte de él quedaba cruzada sobre el cuello (figs. 29, 109). Con esta parte, o con un extremo, era posible taparse el rostro. Es de notar que así como la primera de estas dos maneras de llevarlo era común a hombres y a mujeres,

la segunda era sólo propia de las mujeres, pues ellas —al llegar a cierta edad— solían taparse el cuello, cosa que los hombres no hacían.

Otros textos se refieren a «tocas de camino» de lienzo o de seda, y las describen en forma muy parecida que los alharemes. En el inventario de ropa blanca de la reina Isabel del año 1503, por ejemplo, se describen: «dos tocas de camino de seda blanca, con sus orillas e unos vivos angostos de oro hilado, que tiene de largo cada una cinco varas, e de ancho dos tercias», «dos tocas de camino de seda blanca, delgadas, que tiene la una tres varas e media de largo, e de ancho tres quartas, e la otra de largo cinco varas, con unos vivos angostos de oro hilado e una lavorcica de seda negra» (*Recámara de la reina...*).

Los almaizares de colores diversos figuran también en relaciones de prendas femeninas como inventarios de los años 1455 (*Libros... Conde de Plasencia...*) y 1499 (*Inv. Pero Maça...*).

Calzas moras.

Uno de los elementos más extravagantes y llamativos del traje de las moriscas granadinas eran sus calzas, anchas y arrugadas, que les hacían las piernas gordísimas. Viajeros y embajadores que visitaron el antiguo reino de Granada en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, se refieren a estas extrañas calzas: el alemán Jerónimo Münzer en 1495, el flamenco señor de Montigny, en 1502, y el embajador veneciano Navaggero, en 1525. Existen además los curiosos dibujos del alemán Cristoph Weiditz, realizados durante su visita a España el año 1520, que representan moriscas llevando las gruesas y arrugadas calzas que los citados autores describen. (Véanse las figs. 227 a 229 y sus correspondientes comentarios en Bernis, *Ind. Carlos V.*)

Pues bien, existen indicios bastante seguros de que las cristianas españolas, incluso la misma Isabel la Católica, usaron estas extrañas calzas moras, tan diferentes de las ajustadas calzas de lana que eran las propias entonces del traje cristiano occidental. Estos indicios están en textos y en imágenes. Los textos son documentos de la casa real. Algunos, todo lo que demuestran es que las mujeres usaron, además de las calzas de paño, calzas de lino, si bien en mucha menor proporción. En 1485, según nómina de la reina, se compraron para la infanta Isabel «una vara e media de olanda para calças», y en 1487 «quatro varas de olanda para calças»; ese mismo año se dan a Beatriz Coello «cinco varas e media de olanda para çalcas e tiras» (*Cuentas...*, I, p. 144, 177, 188). Mayores detalles sobre las calzas de holanda femeninas se encuentran en

una de las relaciones de ropa blanca, lienzos y manteles que tenía la reina a su muerte en 1505; allí se citan varios pares de calzas de lienzo blanco, uno de los cuales se describe del modo siguiente: «un par de calças de olanda nuevas, abiertas que está cada una por sí, de largo de dos varas e dos tercias cada una» (*Testamentaria...*, p. 162). Estas calzas, tan extraordinariamente largas, que sobrepasaban en mucho la longitud de las piernas, tenían que quedar arrugadas como las que llevaban las moriscas.

Las mujeres representadas en las obras de aquel tiempo, no nos dejan ver sus prendas interiores; todo lo más que enseñan, en algunos casos, es la parte de las calzas que cubría los tobillos y los pies. Existe sin embargo un ejemplo singular: una mujer representada en una tabla de la Colección Weibel, reproducida en la lám. XIX, deja ver la parte inferior de unas calzas de lienzo, gruesas, abultadas y arrugadas, cuya semejanza con las extravagantes calzas de las moras es muy notoria. En todas las restantes partes de su traje, esta mujer va vestida por completo a la moda castellana de los años noventa.

Sayos moriscos.

Los sayos moriscos femeninos eran trajes de lujo muy vistosos, como lo eran todas las prendas que los cristianos tomaron de los moros para vestir de gala. Lo que especialmente los diferenciaba de los trajes a la moda cristiana era, al parecer, que estaban hechos con dos telas distintas, telas que se combinaban haciendo medio sayo de una y medio de la otra, o formando «girones» alternados, cosidos unos a otros. (Véase la voz *Girón* en el Glosario.)

En las cuentas del tesorero de la Reina Católica constan repetidas compras de sayos moriscos para la reina y para las infantas, niñas y adultas. (*Cuentas...*, I, ps. 219, 220, 251, 276 a 278, 323; II, ps. 10, 48, 220, 295, 299.) Casi todos ellos eran prendas hechas combinando brocado con otra tela. El tesorero anota los pagos empleando expresiones como éstas: «tres varas de raso carmesy para medio sayo morisco, para con otro medio de brocado», «dos varas de raso verde para medio sayo morisco, para con otro medio de brocado», «grana morada para medio sayo», etc. Entre las ropas inventariadas, el año 1515, del ajuar de Isabel de Aragón, sobrina del rey Fernando, aparece también «un sayo morisco de brocado blanco y de raso carmesí..., que tiene siete varas de brocado y siete de raso carmesí» (*El equipo de boda...*, p. 237), y entre las ropas que pertenecieron a Juana la Loca se inventarió un sayo moris-

co «de brocado pelo negro e de cetí blanco por mitad, con sus mangas de lo mismo» (*Libro de cuentas...*, p. 285).

Los inventarios reales se refieren también a sayos moriscos con girones. Resulta expresiva la referencia a un sayo morisco, que también perteneció a Juana la Loca, que era de terciopelo azul y de cetí azul, «un girón de lo uno y otro de lo otro», bordado con dos mil setecientas piezas de oro (*Libro de cuentas...*, p. 284). En el guardarropa de Margarita de Austria, según inventario de 1499, había un sayo «de çinco girones que se yzo en Alcalá de Henares de diez baras e tercia de grana que se compraron de Pantaleón, en que entraron quatro baras e tercia» (*Libro de las joyas...*, p. 56).

Los trajes a dos colores fueron algo muy típico del vestuario de las moras y los moros granadinos (Bernis, *Modas moriscas...*, p. 221). Los trajes con girones citados en los inventarios de vestidos suelen ser prendas que en esos mismos inventarios se califican de moriscas.

No conozco ilustraciones de los sayos moriscos femeninos, ni acierto a comprender el por qué del nombre sayo, en masculino, en vez de saya. Otros sayos femeninos que no eran moriscos se hacían con bastante menor cantidad de tela que algunos de éstos. El aspecto de los sayos con girones lo podemos imaginar gracias a algunos retratos de damas italianas de fines del siglo XV o principios del XVI, que aparecen vestidas a la moda española. (Véase Bernis, *Modas españolas...*, 1959, fig. 3; 1960, fig. 2).

Guarniciones.

La influencia morisca en el traje cristiano español no sólo se mostró en el uso de algunas prendas de vestir tomadas de los moros granadinos y en toda la ropa que hoy llamaríamos de lencería. Guarniciones moriscas se empleaban también para adornar trajes totalmente cristianos. (Bernis, *Modas moriscas...*). Entre estas guarniciones merecen especial interés las letras. Es sabido que el empleo de inscripciones como elemento decorativo es una de las más genuinas características de arte musulmán. Los cristianos usaron también en sus trajes el tema de las letras en los bordados.

Sabemos que la reina Isabel acudió a la entrevista con el rey en Ilora, el año 1486, durante la guerra de Granada, vestida con un capuz de grana «guarnecido morisco», acompañada de una infanta que llevaba un capuz negro con la misma guarnición que el de la reina. (Bernáldez, página 623). Por otra parte, existen noticias de bordados de letras en-

cargados para decorar trajes de la reina y las infantas. Según una nómina de la reina de 1487, se pagaron 3.150 mrs. por «una vara e seysma de terciopelo carmesy en que se bordaron honse varas de letras moriscas de hilo de oro para guarnición de un tabardo», y al bordador Fernando de Covarruvias, se le pagó por «22 jornales que puso en las honse varas de letras, a dos reales por cada jornal» (*Cuentas...*, I, p. 166). En 1488 es un hábito de la infanta Isabel el que se adorna con letras árabes; el tesorero da cuenta de ello de este modo: «por faser unas pieças de fechura de cifras moriscas, que se asentaron en un ávito de raso verde», 8.875 mrs. (*Cuentas...*, I, p. 230). En 1489 se pagaron, según estas mismas cuentas, por mandato de la infanta Isabel, quince varas de terciopelo y un marco y medio de hoja de oro fino «para unas letras que se asentaron en el dicho terciopelo», y «por las manos de asentar dicha obra» 19.530 mrs. (*Cuentas...*, I, p. 278).

Ilustraciones de prendas cristianas adornadas con letras tenemos en la lám. II y en la fig. 62. En un caso se trata de letras góticas en la cinta enrollada al tranzado. En otro de una imitación de letras árabes en el cabezón de una camisa.

LEYES SUNTUARIAS Y DIFERENCIAS SOCIALES EN EL TRAJE

En la Europa de la Baja Edad Media y del Renacimiento fue general el afán de las gentes por vestir con telas de seda. En todas las clases sociales crecía la importancia concedida a los trajes. En todos los países de Occidente se sucedieron las leyes suntuarias con una doble finalidad: contener los gastos excesivos que las gentes hacían para vestirse, y establecer diferencias, según las categorías sociales, en la riqueza de los trajes que se usaban. La eficacia de estas leyes fue escasa o nula, hasta el punto de que podemos saber lo que comúnmente se usaba por lo que se prohibía.

Al igual que otros monarcas, los Reyes Católicos se ocuparon de estas cuestiones. Estando en Granada, el 30 de septiembre de 1499, en respuesta a las peticiones que le habían hecho las cortes de Toledo el mismo año, dieron una pragmática sobre «qué personas pueden traer seda e en qué forma la pueden traer» (*Pragmáticas...*, fo. CXI). Al año siguiente, estando en Sevilla publicaron una carta haciendo algunas declaraciones y rectificaciones a la pragmática de la seda (*Pragmática...*, fo. CXII). Después de morir la reina, el rey Fernando dio en Burgos, el año 1515, una nueva pragmática sobre el mismo asunto. El texto de esta última aparece encabezado por la reina Juana, pero termina con estas palabras: «Yo, el rey. Yo, Pedro de Quintana, secretario de la reina nuestra señora, la hize escrivir por mandado del rey su padre» (*Pragmáticas...*, fo. CLVIII vto.).

Los males que los Reyes Católicos pretendían combatir en 1499, no eran entonces recientes. Ya en 1477, Fray Hernando de Talavera se lamentaba con estas palabras: «Solían decir: ¡quan mal parece el villano

la manga prieta en el brazo! Más ya no hay pobre labrador ni oficial que no vista paño fino, y aun seda, que es más de ponderar. En los escuderos y hidalgos de honor botas y gabán solían encubrir mucha lacería, pero ya no se contentan con paño fino ni seda. Así que en esta parte toda carne ha corrompido su proceder, y también en los aforros, que si pueden avellos de grises o martas no los echan de paño. El sayo o manto viejo solía servir para aforrar lo nuevo, más ahora, tanto o más vale el aforro que la haz» (Talavera, *Tractado...*).

La pragmática de 1499 establece una serie de prohibiciones que afectaban lo mismo a los habitantes del reino que a las personas que estuvieran en él de morada, incluyendo infantes, duques, marqueses y condes, pero hace también algunas concesiones a ciertas personas.

La ennumeración de las prohibiciones generales nos da idea de la riqueza que no pocas gentes ostentaban en sus trajes. La pragmática comienza disponiendo respecto a las personas de cualquier estado y condición que «no puedan traer ni trayan ropa alguna de brocado ni de seda; ni chamelote de seda, ni zarzahán, ni tercenel, ni tafetán en vainas ni en correas de espada, ni en cinchas, ni en sillas, ni en alcorques, ni en otra cosa alguna. Ni tampoco puedan traer ni trayan bordados de seda, ni chapado de plata, ni de oro de martillo, ni tirado, ni hilado, ni texido, ni de otra cualquier manera».

Después vienen las concesiones especiales, que son reveladoras de a quiénes se valoraba en aquella sociedad. Los que podían llevar toda la seda y el oro que quisieran eran los caballeros, pero sólo cuando iban armados: «E permitimos que por honra de la caballería e de las personas que la siguen, que los que anduvieren a la brida puedan traer sus jorneas, e ropas cortas encima de la rodilla, de seda o de chapería. de la manera que quisieren, sobre las armas, y no de otra manera».

Concesiones especiales, aunque no tan amplias, se hacen también a las personas de las familias que mantenían caballo. Estas podían usar alguna prenda hecha totalmente de seda, y llevar guarniciones de seda en las ropas de paño. Las prendas de seda permitidas a los hombres eran el «jubón» y la «caperuza». A las mujeres se les hacían mayores concesiones, pues además del «gonete» o del «cos» (que en cierto modo equivalían al jubón de hombre, ya que sólo cubrían medio cuerpo), podían llevar otra prenda más de seda, bien una falda (las «faldillas»), bien uno de los trajes enteros que se vestían encima. Hombres y mujeres podían llevar, además, algunos accesorios de seda como bolsas, fajas, etcétera. El texto de la pragmática referente a estas personas es como sigue:

«Las personas que tuvieren e mantuvieren caballo puedan traer, ellos e sus hijos de hedad de hasta catorze años, jubones e caperuzas e bolsas e ribetes e pestañas de seda de qualquier color que quisieren, con tanto que en una ropa no traygan más de un ribete; y que no aya en los dichos ribetes e pestañas mas anchura de quanto un dedo pulgar; e que no se traygan en los ruedos de las ropas; e que puedan traer becas de tercenel o tafetán... E que las mugeres de los que continuamente mantuvieren caballos segun dicho es, e sus hijas seyendo donzellas, puedan traer gonetes e coses, y faxas de dos varas de largo de seda, y no mas; e se lo vestir e mudar quando quisieren; e que allende de esto no puedan traer ni trayan mas de una ropa, qual quisieren e por bien tuvieren, quier sea mongil o faldilla o cota o habito o otra cualquier ropa, con tanto que juntamente no vistan mas de una; ni les pongan trepas ni tiras de seda ni de brocado, ni de oro tirado ni texido ni filado; ni en las ropas de paño pongan cortapisas ni lisonjas ni trepas ni tiras ni otra guarnición alguna de seda ni de brocado; salvo que puedan traer un ribete o pestaña de seda, de anchura de un dedo pulgar, así en las ropas de seda como en las de paño, en los ruedos de las faldas e por las costuras... pero que no puedan traer mantillas de seda ni enforradas en seda...».

La tercera excepción que hace la pragmática se refiere a los «maestres, capitanes y patrones de naos». Estos sólo podían usar la seda que la pragmática les autorizaba, cuando iban a caballo, pero no si cabalgaban en otro animal: «E assí mesmo permitimos a los maestres e capitanes e patrones de naos de nuestros reinos y señoríos que puedan traer los dichos jubones e caperuças por donde quiera que anduvieren; pero si alguno oviere de andar cabalgando, mandamos que sea a caballo como nuestra pragmática lo dispone e no en otra bestia alguna».

Algunas de las guarniciones de seda aludidas en la pragmática con los nombres de pestañas, ribetes (que se autorizan) y trepas y tiras (que se prohiben) se pueden reconocer en las imágenes. Posiblemente los ribetes eran los remates que solían tener los bordes de los vestidos (figuras 32, 44, 62). Las tiras, que según cuentas e inventarios se hacían de terciopelo, damasco, cetí o brocado de distinto color que la tela del traje sobre el que iban aplicadas, eran adorno muy empleado para guarnecer los ricos briales (figs. 26, 27, 33). Trajes de encima con algunas de estas guarniciones de seda pueden verse en las figs. 57, 71, 90.

Así como nos consta que en otras ocasiones las autoridades hacían caso omiso de las pragmáticas sobre los vestidos, no parece que ocurriera lo mismo en el caso de la promulgada por los Reyes Católicos,

al menos en los años siguientes a su publicación. Tenemos el testimonio del Señor de Montigny, chambelán de Felipe el Hermoso, en el relato que escribió de su viaje a España en 1505. Cuenta este caballero flamenco, que después que la reina restringió el uso de la seda, las mujeres trataban de convencer a sus maridos de que adquirieran un caballo para poder así vestir ellas de seda (*Voyage...*, pág. 233). Sabemos también que en algunos lugares las autoridades se excedieron en la aplicación de la pragmática. En tierras de Zamora, las justicias quitaban a las gentes todo lo que tuviera una mera cinta de seda, y cualquier pieza de plata o de oro que colgase de las tocas o de las orejas de las mujeres.

A los reyes llegaron las protestas de los zamoranos, y también las quejas de las mujeres de Asturias y Vizcaya; éstas se lamentaban de que las prohibiciones iban contra adornos tradicionales y antiguos en la región. La respuesta de los reyes no se hizo esperar. Estando en Sevilla en enero de 1500, tres meses después de promulgada la pragmática de Granada, publicaron una carta en la que se daban por enterados de abusos y protestas, y en la que además de autorizar ciertos adornos de seda, oro y plata a hombres y mujeres, hacían concesiones especiales a las mujeres de Asturias y Vizcaya, en atención a lo antiguo de sus trajes. En esta carta, dirigida al corregidor o juez de residencia de Zamora se dice: «Sepades que por parte de los concejos e omes buenos de los lugares de la tierra de essa dicha ciudad, nos fue hecha relación por su petición, diziendo que después acá que nos mandamos hacer la pragmática que dispone las personas que han de traer seda, y la forma que se ha de tener en el traer de las sedas e brocados e chapados, diz que algunas de vos, las dichas nuestras justicias, assi en essa ciudad como en otros lugares de su tierra, entendiendo la dicha nuestra carta a mas de lo que ella contiene, aveys tomado muchas ropas de vestir y cintos e cintas que estan labrados de seda. E tocas e gorgueras, diziendo que los han perdido las personas que las traen porque eran de seda, o porque estaban guarnecidas con oro o con seda, o porque estaban en ellas algunas cintillas texidas de seda; ... e también por traer telas de texillo texido de seda, o mantos o aforrados o guarnecidos en cendales, como diz que traen los labradores de essa tierra; e que a otras aveis tomado las sayas e ropas en sus casas, diziendo que las avían vestido e traydo fuera de sus casas guarnecidas con la seda que era vedada, aunque no se las hallárades vestidas; e que a otras algunas tomastes algunas cosas de oro y plata porque las trayan colgadas de las orejas o de las tocas con algún hilo o cinta de seda con que las trayan atadas. En lo qual diz que si assí pasase, muchas personas de nuestros reynos recibirían

grande agravio e daño». A continuación autorizan «sin embargo de la premática hecha» a todas las personas vecinas de ciudades, villa y lugares, llevar oro y plata colgando de las tocas y de las orejas atado con hilo de seda o con cintas, y tocas y gorgueras de seda con orillas de oro o de seda. En cuanto a las familias de los que mantenían caballos, añaden a las concesiones hechas en la pragmática de Granada, que «los hombres que los tuviesen e sus mujeres pudiesen traer cintos de cuero labrados de hilo de oro, y las coraças de las sillas ginetas labradas de hilo de oro». Las mujeres del principado de Asturias y de Guipúzcoa fueron autorizadas para llevar bronchas y botones de plata, tejillos de seda, caireles de hilo de seda, manillas, agujetas y otros adornos de plata, según era costumbre en la tierra. De los trajes que usaban las mujeres de estas regiones me he ocupado en otra ocasión (Bernis, *Ind. Carlos V*, páginas 70 a 72).

En el año 1506, los procuradores del reino, reunidos en las cortes de Valladolid, hicieron una petición al rey para que se modificase la pragmática de la seda, en el sentido de establecer más claras diferencias entre los distintos grupos sociales, ampliar las concesiones hechas a los más poderosos y reducir o anular los derechos de los más humildes en el uso de la seda y de los paños finos. La petición de los procuradores quedó sin respuesta. Su contenido es sumamente interesante, pues pasa revista a toda la escala social, y delata la valoración que se hacía de cada grupo. Distingue cinco categorías que debían diferenciarse por la riqueza de sus trajes: 1.ª los grandes de título; 2.ª, los caballeros señores de vasallos, los caballeros y regidores de las ciudades y villas, y los doctores; 3.ª, los mercaderes y hombres honrados de los pueblos, que tuvieran trescientos mil maravedíes de caudal; en esta misma categoría incluye a los escuderos que tuvieran caballo propio o que vivieran con señores, a los maestros de naos y a los contramaestres; 4.ª, los oficiales, es decir, los menestrales, y 5.ª, los labradores. Si para los grandes de título se pide que puedan usar seda sin restricciones, para los labradores se pide que no puedan usar más que paños bastos. Lo que los Reyes Católicos habían autorizado a los que mantenían caballo, era más o menos lo que los procuradores del reino creían que debían llevar los mercaderes ricos y los otros incluidos en la tercera categoría. Para los caballeros señores de vasallos, regidores y doctores pedían algo más, pues querían que llevasen de seda, además del jubón autorizado por la pragmática de 1499, un traje entero: el sayo. Para las mujeres no se piden modificaciones.

El texto de este curioso documento inédito merece ser reproducido:

«Muy poderoso señor: Los procuradores del Reyno suplican a V. Alteza, pues es manifiesto que la desorden de las sedas e brocados e otros bordados de oro cabsan mucho dapno y proveça en el Reyno, sy V. Alteza toviese por bien, por les hazer merced, se guardase la prematica como estaba o al menos se toviese esta moderación:

«Primeramente que los grandes de título pudiesen ponerse sedas e brocados en la corte en qualesquier abito que quesyeren, con tanto que no intrevinyese bordado ny oro tirado ni cosa hecha ni semejante manera»

«Los otros cavalleros, puesto que fuesen señores de vasallos, que no pudiesen traer en la corte ni fuera d'ella salvo jubones e sayones o guarnyçiones y esto de seda, y esto puedan traer cavalleros y regidores de las cibdades e villas del Reyno e dottores»

«Yten que los mercades y los otros onbres de los pueblos puedan traer jubones y carapuntas (sic por caperuzas) con tanto que tengan de trezientos mill maravedis de cabdal arriva, e que los escuderos e maestros de naos e contramaestres puedan traer lo mysmo con tanto que los dichos escuderos tengan cavallos suyos propios conosçidos e bivan con señores»

«Yten que los mercaderes e otros omes onrrados segund dicho es en el capitulo supera puesto, no puedan traer cosas de oro ni dorado ni camisas labradas de oro ni de plata»

«Yten que ningund ofyçial pueda traer salvo jubones de chamelote y los paños que quesyere, salvo que no trayan grana ellos ni sus mugeres»

«Yten que los labradores e sus mugeres no puedan traer paño fino salvo de seys reales e desde abaxo»

«En lo de las mujeres que se guarde la prematica como estava, salvo en la Corte, esto se entienda de los cavalleros». *(Capitulos generales...)*

La petición de los procuradores del reino, reunidos en Valladolid, no fue atendida. La siguiente pragmática, la que dio el rey en Burgos el año 1515, no admite tan amplia gama de distinciones sociales. Se suprimen las concesiones especiales a los que tenían caballo. Las prohibiciones generales afectaban a todas las personas de los reinos y señoríos aunque fuesen duques, marqueses, condes y ricos hombres, excepto a las personas reales. Las concesiones son mayores que en la pragmática que dieron Fernando e Isabel conjuntamente en Granada. Para los únicos que hay disposiciones especiales es para los «oficiales, menestrales de manos, obreros y labradores». El rey concede a las mujeres de los me-

nestrales llevar sayuelo o gonete de seda, y ribetes de seda en sayas y mantos. Es decir, casi tanto como, juntamente con la reina, había concedido años antes a las esposas de los que tenían caballo, y bastante más de lo que habían pretendido los procuradores de Valladolid.

OBRAS Y DOCUMENTOS CITADOS

Alfau de Solalinde, Josefa: *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII.* «Anejos del Boletín de la Real Academia Española», XIX, Madrid, 1969.

Ballesteros Gaibrois, Manuel: *Valencia y los Reyes Católicos (1479-1493).* Discurso leído en la solemne inauguración del curso académico de 1943 a 1944 en la Universidad de Valencia. «Anales de la Universidad de Valencia». Año XX, 1943, cuaderno 153.

Beaulieu, Michele; Bayle, Jeanne: *Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi a Charles le Temeraire.* París, 1956.

Bernáldez, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, escrita por el bachiller —, cura que fue de la villa de los Palacios y capellán de don Diego Deza, Arzobispo de Sevilla.* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXX, 1878.

Bernis, Carmen: *Echanges pendant la Renaissance entre les modes espagnoles et les modes de l'Europe centrale et orientale (hongroise, albanaise et turque).* «Actes du XXII Congrès International d'Histoire de l'Art.» Budapest, 15 a 20 de septiembre 1969, págs. 715-720, láms. 259-265.

Bernis, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V.* Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.

Bernis, Carmen: *Indumentaria femenina española del siglo XV: la camisa de mujer.* «Archivo Español de Arte», XXX, Madrid, 1957, págs 187-209.

Bernis, Carmen: *Indumentaria medieval española.* Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956.

Bernis, Carmen: *Las miniaturas de «El Cancionero de Pedro Marcuello».* «Archivo Español de Arte», XXV, Madrid, 1952, págs. 1-24.

Bernis, Carmen: *Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo.* «Zeitschrift für historische Waffen und Kostümkunde». München, 1959, Heft 1-2, págs. 94-100 y 1.960, Heft 1, págs. 27-40.

Bernis, Carmen: *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del siglo XVI.* «Boletín de la Real Academia de la Historia», CXLIV, Madrid, 1959, págs. 199-228.

Bernis, Carmen: *Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra.* «Archivo Español de Arte», XXXII, Madrid, 1959, págs. 9-28.

Beti Bonfill, Manuel: *El pintor cuatrocentista Valentín Montoliu.* Castellón, 1927.

Bienes para la infanta doña María, 10 de septiembre de 1500. Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, Cédulas Reales, núm. 4, fol. 179. (Consultado en copia proporcionada por Juan José Martín González.)

Cancionero castellano del siglo XV. Edición Foulche-Delbosc. Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. XII.

Cancionero General de Hernando del Castillo. Valencia, 1511. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882.

Cancionero de Juan Fernández de Constantina. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1914.

Cancionero Musical de los siglos XV y XVI. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, 1890.

Capítulos generales y particulares, sin responder, referentes al lujo de los trajes y otras cosas. (Cortes de Valladolid, 1506.) Archivo General de Simancas, Patronato Real, caja 70, leg. 5, fo. 3. (Consultado en copia facilitada por Juan José Martín González.)

Condiciones y ordenança conque la ylustrisyma e muy manifica señora la duquesa del Ynfantado manda faser dos bultos de ymajeneria... en la capilla de la santa yglesia de Toledo, donde los señores sus padres, el señor maestre de Santiago don Alvaro de Luna e la señora condesa de Montalvan... están sepultados... 7 enero de 1489. Publicado por José María Azcárate y Ristori: *El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza,* «Wad-al-Hayara», núm. 1, pág. 30 de la separata.

Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española,* según la impresión de 1611. Barcelona, 1943.

Crónica de Enrique IV, escrita en latín por Alonso de Palencia. Traducción castellana por A. Paz y Meliá. Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1902.

Cuentas de Gonzalo de Baeza, Tesorero de Isabel la Católica. Edición preparada por Antonio de la Torre y E. A. de la Torre. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, 1955, vol. II, 1956.

Dávila, Francisco: *Los chapines en España.* «Boletín de la Real Academia de la Historia», XII, Madrid, 1888.

Davis, H. W. C.: *Medieval England.* Oxford, 1928.

Diálogo de la vida de los pajes de Palacio, compuesto por Diego de Hermosilla, capellán del emperador Carlos V. Edited with an introduction and notes by Donald MacKenzie. University of Pennsylvania.

El equipo de boda de doña Isabel de Aragón. Año 1515. Publicado por Gil Ayuso. «Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos», 1934, pág. 225.

Embargos de moriscos. Granada, Archivo de la Alhambra. (Consultado en copia facilitada por don Manuel Gómez Moreno.)

Enlart: *Manuel d'Archeologie francaise, III. Le Costume.* París, 1916.

Escribanía de ración de la reina. Registro de albalaes, 1506-1507. Archivo de la Corona de Aragón, Real Patrimonio, Maestre Racional, núm. 910.

Escribanía de ración del rey. Registro de albalaes extraordinarios, 1505-1509. Archivo de la Corona de Aragón, Real Patrimonio, Maestre Racional, núm. 877.

Floerke, H.: *Die Moden der Renaissance in Italien.* Munich, 1927.
García Mercadal: *España vista por los extranjeros,* vol. I. Madrid, Biblioteca Nueva.
Gual Camarena, Miguel: *Concordia entre los gremios de zapateros y chapineros de Valencia (1486)* «Saitabi», IX, 1952, págs. 134-144.
Inventari fet per don Pero Maça Carrod de Arborea, dels bens de dona Beatriz Carrod de Arborea sa mare. Villa de Moxent, 1499. Archivo Histórico Nacional, Casa de Osuna, Leg. 652.
Inventario de los bienes dejados a su muerte por Galcerán Ferrer, jurista zaragozano. Publicado por Serrano Sanz. *Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV,* «Boletín de la Real Academia Española», II, 1915, pág. 87.
Inventario de los bienes de Gómez Manrique, 1490. Publicado por Paz y Meliá: *Cancionero de Gómez Manrique.* Madrid, 1886, pág. 326.
Inventario del ajuar, ropas y demás bienes inmuebles pertenecientes a Juan Tocino y a su mujer, labradores vecinos de San Salvador de El Moral, 5 de noviembre de 1466. Publicado por el P. Serrano: *Colección Diplomática de San Salvador de El Moral (Fuentes para la Historia de Castilla,* por los PP. Benedictinos de Silos, Valladolid, 1906-1910, tomo I, pág. 211).
Inventario de los bienes que cayeron en la marmesoría de Juana Gadea, recibido por Juan Bas, Valencia, 1500. Archivo Histórico Nacional, Casa de Osuna, Leg. 566.
Inventario de los bienes de doña Juana Sarmiento, Condesa de Medinaceli. Publicado por A. Paz y Meliá: *Serie de los más importantes documentos del Archivo del Excmo. señor Duque de Medinaceli.* Madrid, 1915, pág. 46.
Inventario de los bienes y herencia del noble don Luis Cornel, señor de Moxent, 1463. Archivo Histórico Nacional, Osuna, Legs. 646.
Jiménez Patón, Bartolomé: *Reforma de trajes. Doctrina de Fray Hernando de Talavera, ilustrada por el Maestro,* Baeza, 1638. Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 137).
La obra que ha de faser Egas en la capilla de Santa Ana de la yglesia de Guadalupe para Alfonso de Velasco e para doña Ysabel su mujer... 12 de septiembre de 1467. Publicado por G. Rubio e I. Acemel: *El Maestro Egas en Guadalupe.* «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1912, pág. 206.
Libro de cuentas de Diego y Alonso de Ribera, su hijo, camareros que fueron de la Reina doña Juana, nuestra señora, de las ropas e joyas e otras cosas de la recámara de su Alteza que fueron a su cargo desde el año 1509 hasta el año 1555, que falleció su Alteza. Publicado por J. Ferrandis: *Datos documentales para la Historia del Arte Español,* III, Madrid, 1943, págs. 171-375.
Libro de las cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia, en poder de Rodrigo de Tordesillas, el cual hizo Gaspar de Grizio por mandato de la reina Isabel. Publicado por Ferrandis: *Datos documentales para la Historia del Arte Español,* vol. III, Madrid, 1943, pág. 122.
Libro de las joyas de oro e plata, perlas y piedras y otras cosas de Azienda de la Cámara de la muy alta e muy eçelente doña Margarita, princesa de Castilla, las cuales se entregaron a su Alteza en la ciudad de Granada, 1499. Publicado por J. Ferrandis: *Datos documentales para la Historia del Arte Español,* vol. III, Madrid, 1943, págs. 29-61.

Libros que contienen cuentas y relación de los bienes que quedaron del Conde de Plasencia, don Pedro de Zúñiga, Béjar, 1453-1456. Archivo Histórico Nacional, Casa de Osuna, Leg. 215, núm. 10.

Lo que mandó faser la señora doña Ysabel en el enterramiento del señor Alfon de Velasco, que Dios aya en suyo. Publicado por G. Rubio e I. Acemel: *El Maestro Egas en Guadalupe*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XX, 1912, pág. 214.

Martínez Ferrando, Ernesto: *La Cámara Real en el reinado de Jaime II. Relación de entradas y salidas de objetos artísticos*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», XI, 1953-54.

Martínez de Toledo, Alonso, Arcipreste de Talavera: *Corvacho o reprobación del amor mundano.* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901.

Mastrocinque, Adelaide Cirilo: *Per la Storia dell 'Arte della Seta a Firenze e a Napoli nel '400. La datazione del Trattato Fiorentino dell' Arte della Seta attraverso documenti di Storia napoletana*, «Archivo Storico per le Province Napoletane», vol. III, Nápoles, Società Napoletana di Storia Patria, 1963, páginas 130-138.

Pérez Pastor, Cristóbal: *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas, recogidos por —.* «Memorias de la Real Academia Española», tomo XI, Madrid, 1914.

Polidari: *Le veste delle donne fiorentina nel Quattrocento*, Florencia, 1924.

Pragmáticas y leyes hechas y recopiladas por mandado de los muy altos, Cathólicos y poderosos Príncipes y señores el Rey don Fernando y la Reyna doña Ysabel... con otras leyes destos Reynos... compuesto y añadido por el Licenciado Diego Pérez... Medina del Campo, 1549.

Quijerat: *Histoire du Costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'a la fin du XVIII siècle.* París, 1875.

Recámara de la Reina Católica a cargo de Sancho de Paredes e Isabel Cuello, su mujer. Ropa blanca, año 1503. Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor primera época, Leg. 178. (Consultado en copia conservada en el Instituto Valenciá de Don Juan, Madrid. G. J. de Osma: *Inventarios reales*, II.).

Reinosa, Rodrigo de: *Coplas de las comadres.* Publicadas por Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, tomo IV, Madrid, 1889, col. 42 a 59.

Relación de las fiestas de Alcalá en obsequio a los embajadores de Borgoña, 28 de junio de 1478. Citada por Clemencin: *Elogio de la Reina Católica doña Isabel.* «Memorias de la Real Academia de la Historia», vol. VI, pág. 327.

Relación de las joyas de oro e plata e otras cosas... que el señor e señora Marqueses de Cadiz dieron a la señora doña María, su fija, en su casamiento con don Rodrigo Mexía. Archivo Histórico Nacional, Casa de Osuna, Leg. 118, número 28.

Sánchez Cantón: *Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI.* «Memorial Histórico Español», XLVIII, 1948, pág. 39.

Sandoval, Prudencio de: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V.* Amberes, 1681.

Talavera, Fray Hernando de: *Tractado provechoso que demuestra cómo en el vestir y calçar comunmente se cometen muchos pecados y aun también en el co-*

mer y el beber; hecho y copilado por el licenciado —, indigno prior del Monasterio de Sancta María de Prado, que es extramuros de la villa de Valladolid, en el año del nacimiento de Nuestro Salvador Yessu X.°, de mil cuatrocientos y setenta y siete años. Instado y despertado a ello por la disciplina y açote de la gran esterilidad con que Nuestro Señor castigó sus pueblos este dicho año. Especialmente a toda la Tierra de Campos. Biblioteca del Monasterio del Escorial (b, IV, 26). Un compendio del códice del Escorial se publica en un incunable, con las obras de Fray Hernando de Talavera, titulado *Breve y provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano...* (Véase Vindel: *El arte tipográfico en Sevilla y Granada durante el siglo XV*, Madrid, 1949, p. 429.) Algunos de los capítulos suprimidos en la edición impresa casi íntegros, los publica Sentenach en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XII, 1903-1904, pág. 145.

Testamentaría de Isabel la Católica. Edición de Antonio de la Torre y del Cerro, y Engracia Alsina, Vda. de la Torre. Barcelona, 1974.

Toledo Girau, José: *Inventarios del palacio real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo.* Anejo núm. 7 de «Anales del Centro de Cultura Valenciano», Valencia, 1961.

Traslado autorizado de la escritura de obligación que a favor de la señora duquesa del Infantado otorgaron Sancho de Zamora y Juan de Segovia, vecinos de Guadalaxara, y Pedro Gumiel, vecino de Alcalá, de hacer un retablo en la capilla de Santiago, sita en la Santa Iglesia de Toledo, donde están enterrados los señores don Alvaro de Luna, Maestre que fue de Santiago, y la Condesa de Montalván, su mujer... 21 de diciembre 1488. Archivo Histórico Nacional, Osuna, legajo 1.734, número 4/3.

Voyage de Philippe le Beau en Espagne, en 1501, par Antoine de Lalaing (Gachard: *Collection des voyages des souverains des Pays Bas*, Bruselas, 1876, vol. I, página 121).

LÁMINAS

Briales con verdugos. Cofias de tranzado. Camisas moriscas con listas, una de ellas con listas escacadas. Hacia 1470-80

Faldilla con verdugos bajo el brial. Cofia de tranzado con rollo.
Camisa morisca con tiras. Manguitos. Chapines. Hacia 1490

Ropa abierta en los costados. Toca. Manguitos. Hacia 1490

Isabel la Católica y la infanta Juana con tabardos. Tranzado. Hacia 1490

FIG. 1. Brial, toca, cofia de red. Hacia 1440-50. — FIG. 2. Sayo corto, crespina. 1455. — FIG. 3. Brial, tocado de cuernos. 1460

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON PLIEGUES

FIG. 4. Brial abierto en la falda. 1455. — FIG. 5. Brial abierto en los costados. 1455

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON PLIEGUES

FIGS. 6 y 7. Dama con brial y cofia de red (arriba); con toca sobre la cofia (abajo). La criada lleva saya con brahones y camisa listada. Hacia 1460

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON PLIEGUES

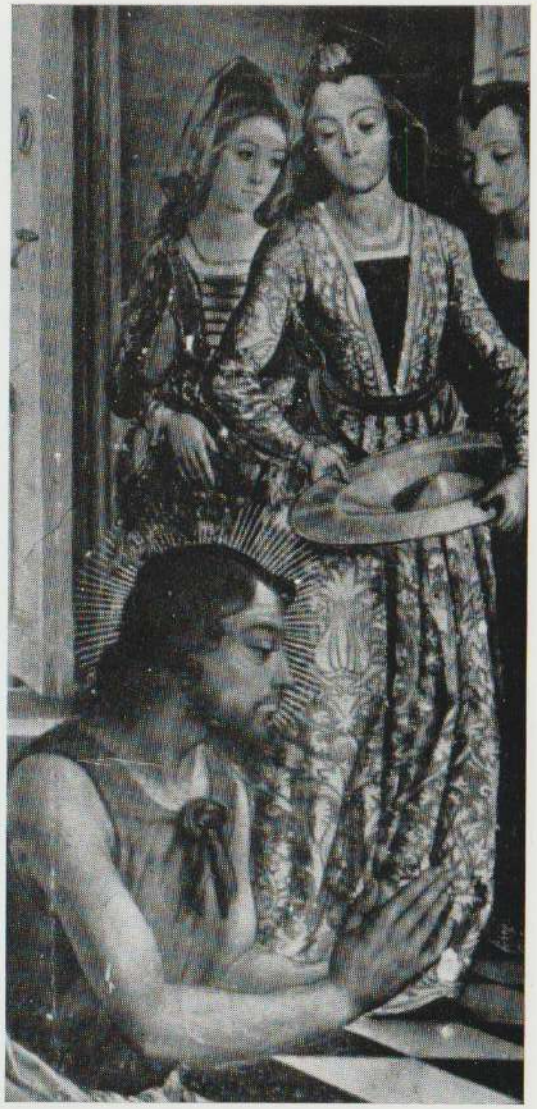


FIG. 8. Brial sobre faldilla, chapines. 1460. — FIG. 9. Brial. 1460. — FIG. 10. Brial, bonetes, rollo. Hacia 1485

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON PLIEGUES

FIGS. 11 y 12. Hacia 1450-60. — FIG. 13. 1477

BRIALES ABIERTOS (?)

FIG. 14. Brial con faja; rollo y toca con rebozo. 1452-1465. — FIG. 15. Brial con faja; bonete y toca. Hacia 1485-90. — FIG. 16. Brial, cos bordado; mangas, peinado y talle largo al estilo español. Hacia 1490

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE AL ESTILO FRANCO FLAMENCO

FIG. 17. Brial y bonete. Hacia 1480. — FIG. 18. Brial. Hacia 1479. — FIG. 19. Sayo corto abierto, sobre vasquiña o faldilla y bajo el manto; faja de colores al gusto morisco. Hacia 1480

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE AL ESTILO FRANCO FLAMENCO

FIG. 20. Gonela sobre faldilla, con mangas levadizas; alhareme. Hacia 1450-60. — FIG. 21. Saya con trena y tejillo. 1467... — FIG. 22. Saya sobre faldilla. Hacia 1470

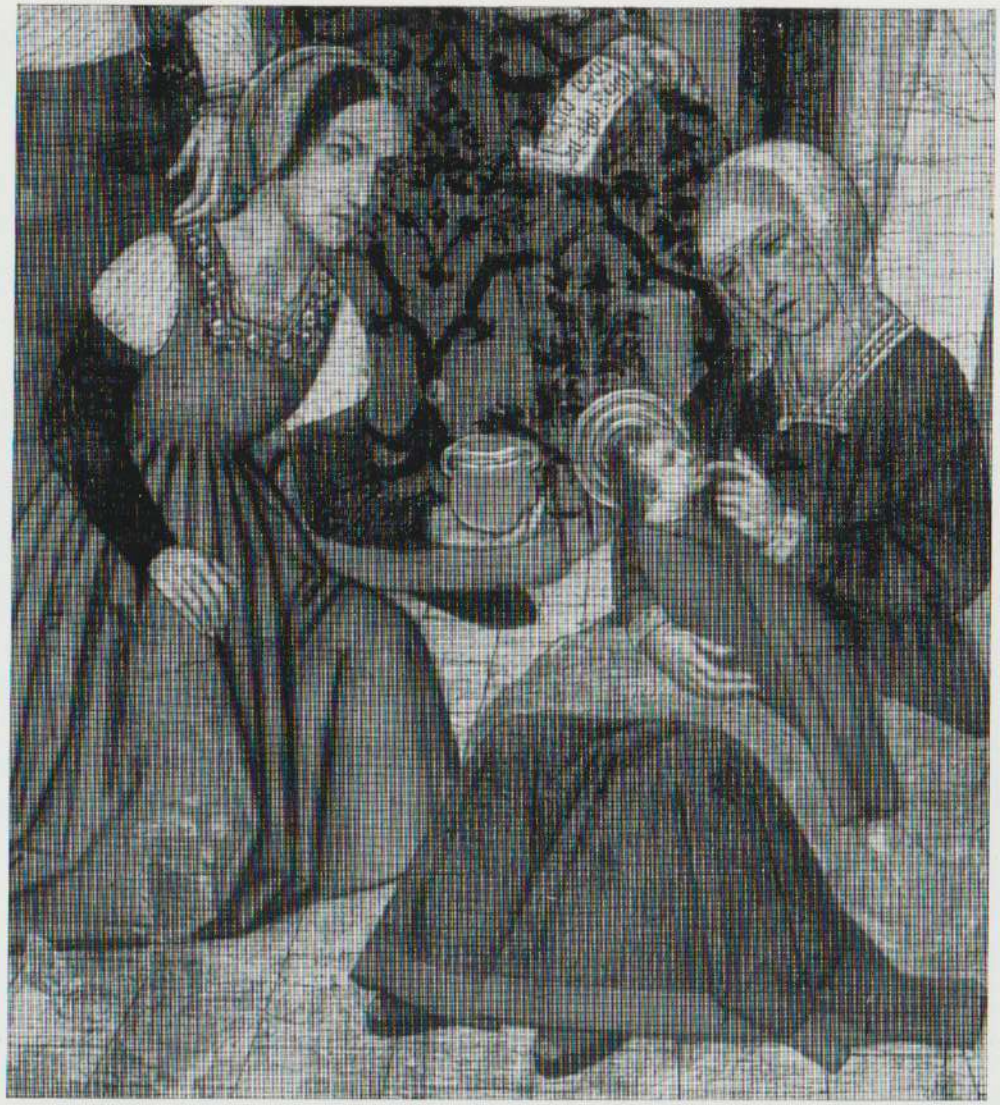
TRAJES PARA VESTIR A CUERPO: LA SAYA O GONELA

FIG. 23. Gonela con mangas levadizas; toca. Hacia 1480. — FIG. 24. Gonela sobre faldilla; tranzado; alcorques. Hacia 1480-90. — FIG. 25. Saya con faja y abantal. Hacia 1490-1500

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO: LA SAYA O GONELA

FIG. 26. Brial de brocado con cortapisa de piel; rollo con trufas. Hacia 1480.—
FIG. 27. Brial de brocado guarnecido con tiras de terciopelo; cofia. Hacia 1485-90

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO: BRIALES



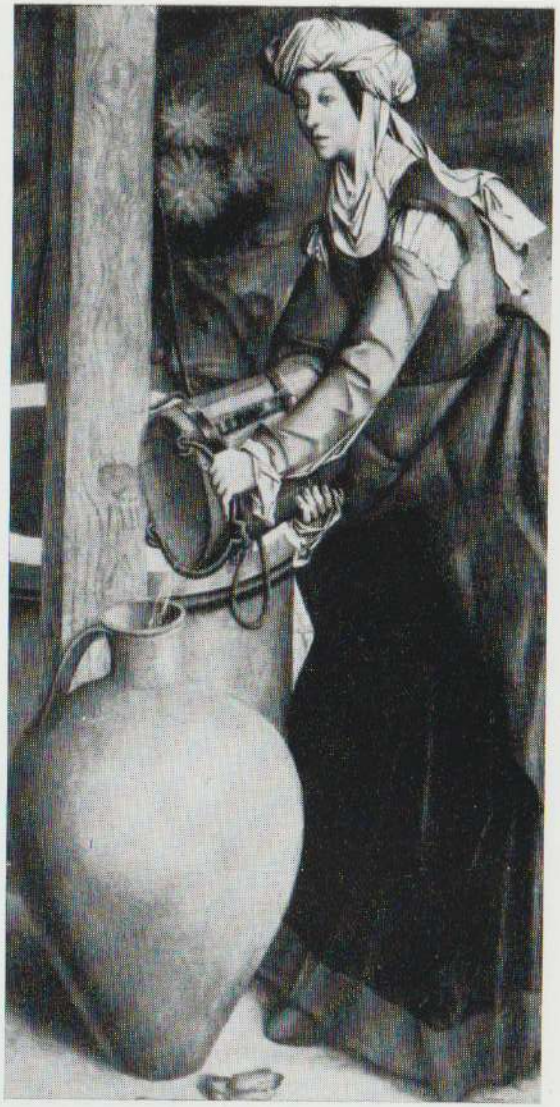


FIG. 28. Saya (mujer a la izquierda); hábito, toca, alcorques (mujer a la derecha). Hacia 1480-90. — FIG. 29. Saya sobre faldilla; alhareme. 1480-88

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON LA CAMISA ASOMANDO

FIG. 30. Saya, cofia de tranzado. Hacia 1480. — FIG. 31. Saya con abantal; toca. Hacia 1490

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON LA CAMISA ASOMANDO

FIG. 32. Saya, escote con gorguera; tranzado. Hacia 1490. — FIG. 33. Brial con tiras; cofia. Hacia 1485-90. — FIG. 34. Saya hecha a girones de damasco (?) y otra tela. 1497-1503

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON LA CAMISA ASOMANDO

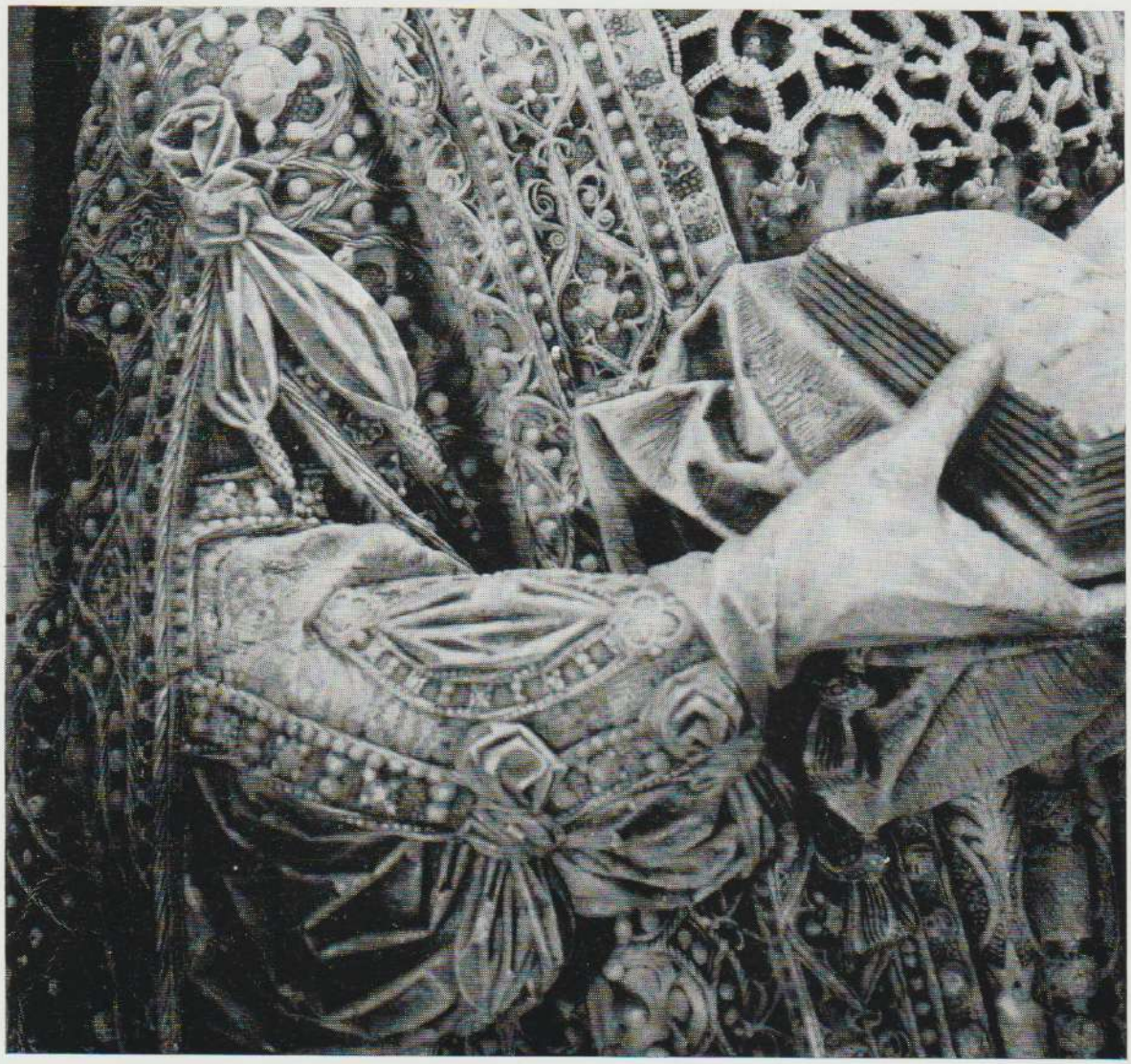


FIG. 35. Manguitos acuchillados. Agujetas. 1486-1493

FIG. 36. Brial. Hacia 1485-90. — FIG. 37. Sayas o briales sobre las faldillas. La mujer de la izquierda lleva calzas moriscas de lienzo. Hacia 1490

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO. SERIE CON LA CAMISA ASOMANDO

FIG. 38. Toca, cinta de caderas. 1509. — FIG. 39. Alhareme, cinta de caderas. 1509. — FIG. 40. Cinta de caderas. Hacia 1510...

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO: SAYAS FRANCESAS

FIG. 41. Gonete con mangas cortas acuchilladas; tranzado. 1489-1495. — FIG. 42. Juana la Loca en la comitiva fúnebre de Felipe el Hermoso. 1506

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO: GONETE Y VASQUIÑA

FIG. 43. Gonete de mangas estrechas; cofia. Hacia 1490-1500. — FIG. 44. Gonete de mangas anchas guarnecido con ribetes. 1507

TRAJES PARA VESTIR A CUERPO: GONETES

FIG. 45. Gonete y faldilla con verdugos. 1478. — FIG. 46. Isabel la Católica con brial con verdugos. 1477

LOS VERDUGOS

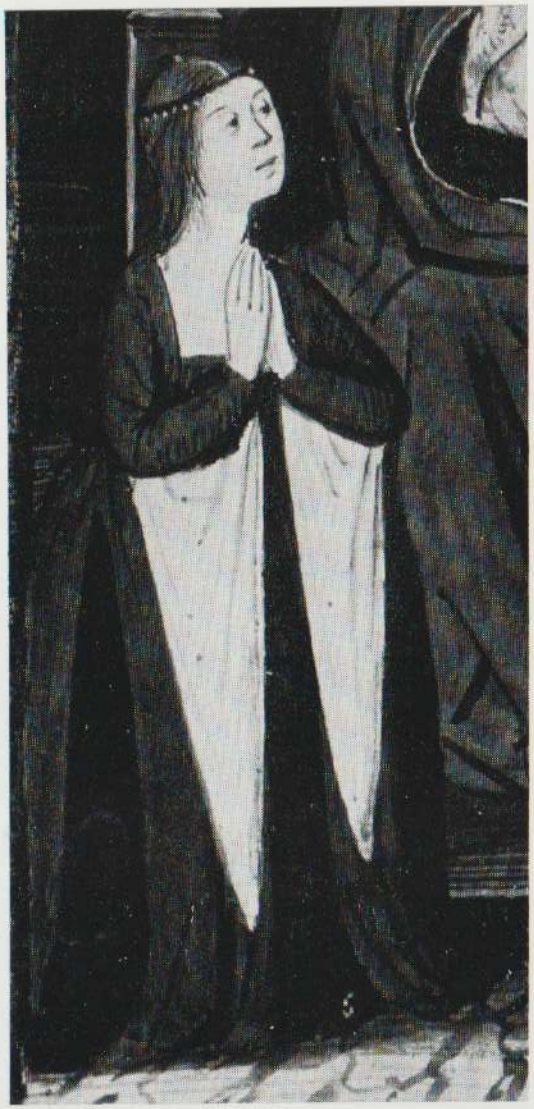


FIG. 47. Faldilla con verdugos bajo la saya. 1477. — FIG. 48. Saya o brial sobre faldilla con verdugos y caderas. 1488. — FIG. 49. Verdugos no rígidos, mantilla de aletas, mangas acuchilladas. 1492-95

LOS VERDUGOS

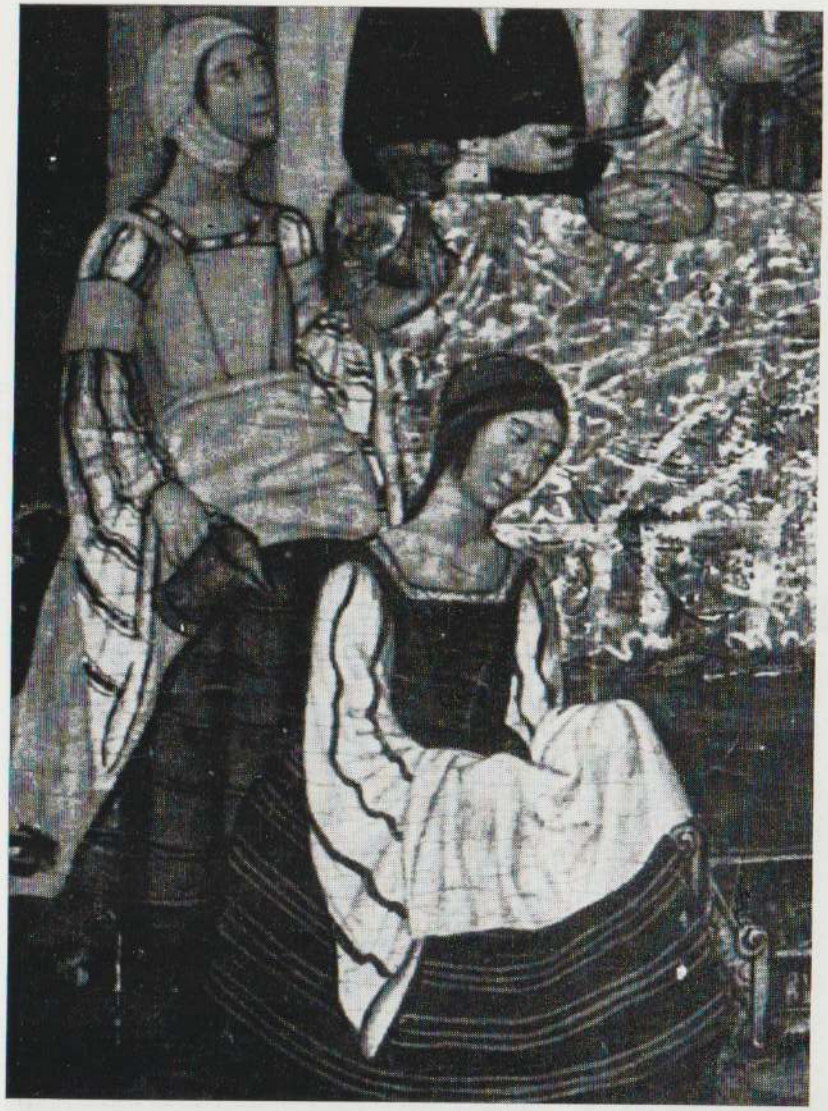


FIG. 50. Verdugos no rígidos; camisas moriscas listadas. Hacia 1470-80. — FIG. 51. Verdugos no rígidos en la faldilla interior (mujer de la izquierda) y en el brial (mujer de la derecha). Hacia 1480-90

LOS VERDUGOS

FIG. 52. Hacia 1480-90. — FIG. 53. Cofia de tranzado. Hacia 1480-90. — FIG. 54. Cofia y toca; alcorques. Hacia 1490-1500

TRAJES DE ENCIMA: COTAS (?)

FIG. 55. La mujer de la izquierda con ropa y tocas. Hacia 1440-50. — FIG. 56. Ropa bajo el manto y sobre el brial. 1467-73. — FIG. 57. Isabel la Católica con ropa y manto. Hacia 1497...

TRAJES DE ENCIMA: ROPAS

FIG. 58. Alhareme con vivos. 1454-1457... — FIG. 59. Beca sobre los hombros; toca con rebozo. 1464-67. — FIG. 60. Hacia 1485-90.

TRAJES DE ENCIMA: HÁBITOS

FIG. 61. Hacia 1480. — FIG. 62. Camisa morisca labrada con tiras; cofia y tira de cabeza con pinjantes. 1496-97

TRAJES DE ENCIMA: HÁBITOS

FIG. 63. Mongil de chamelote (?) sobre el brial y bajo el manto. 1464-1467. —
FIG. 64. Mongil abierto por delante, sobre el brial; manguitos. 1489

TRAJES DE ENCIMA: MONGILES

FIG. 65. Mongil con brahones; rollo. Al fondo, mujeres con bonetes. Hacia 1470. — FIG. 66. 1477. — FIG. 67. Mongil sobre faldilla con verdugos; tranzado. Hacia 1490-1500

TRAJES DE ENCIMA: MONGILES

FIG. 68. Doncellas (a la derecha) haciendo un cairel. Hacia 1470
TRAJES DE ENCIMA: MONGILES, LOBA CON ALAS Y OTROS

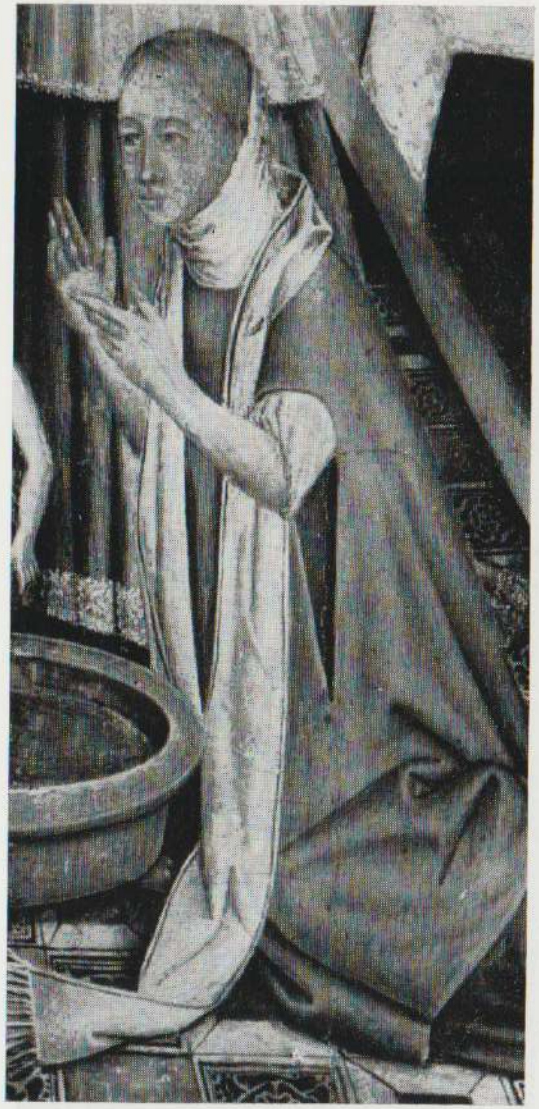


FIG. 69. Beca sobre los hombros. Hacia 1440-50. — FIG. 70. Cofia de tranzado. Hacia 1470. — FIG. 71. Loba (?). Hacia 1470-80

TRAJES DE ENCIMA: LOBAS

FIG. 72. 1467... — FIG. 73. Hacia 1460-70. — FIG. 74. Saya francesa bajo el traje de encima. Hacia 1510...

TRAJES DE ENCIMA

FIG. 75. Reina con tocado de cuernos y chapines; dama con tocas, jóvenes con bonete y rollo. (Hacia 1470-75). — FIG. 76. Isabel la Católica. (Hacia 1485-90)

TRAJES DE ENCIMA: TABARDOS

FIG. 77. Hacia 1483-90. — FIG. 78. Tabardo con ceñidero. Hacia 1490-1500. — FIG. 79. Hacia 1500-1510

TRAJES DE ENCIMA: TABARDOS

FIG. 80. Mantonetes cortos sobre el brial; la mujer de la izquierda con ropa. Hacia 1455. —
FIG. 81. Mantonete sobre sayo; rollo. 1455

MANTONETES

FIG. 82. Tocado de cuernos. Mediados del siglo XV. — FIG. 83. Rollo. Mediados del siglo XV. — FIG. 84. Rollo. 1455-56

MANTONETES (?)

FIG. 85. Mantilla con dos aletas, sobre el brial; alcorques. Hacia 1485. — FIG. 86. Mantilla con dos aletas; verdugos y caderas debajo. 1488. — FIG. 87. Mantilla de una aleta sobre gonete y vasquiña. Hacia 1490-95

MANTILLAS DE ALETAS

FIG. 88. Manto sobre balandrán con tejillo; tocas con rebozo (1467-77). — FIG. 89. Manto de estrado sobre un mongil bajo el cual asoma el brial; tocas. 1488

MANTOS CON MANERA

FIG. 90. Manto sobre un hábito bajo el que asoma la saya. — FIG. 91. Manto sobre la saya. Hacia 1480-90. — FIG. 92. Manto; toca. 1486-93

MANTOS CON MANERA

LÁMINA XLI

FIG. 93. Mantillo, rollo. Hacia 1480. — FIG. 94. Manto, toca, chapines. 1480-88. — FIG. 95. Manto, tocas. Hacia 1480

MANTILLO, MANTOS

FIG. 96. Cofia de red (garvín o capillejo). Hacia 1460-70. — FIG. 97. Crespina. 1455. — FIG. 98. Crespina. 1496-97. — FIG. 99. Tira de cabeza con pinjantes. 1496-97. — FIG. 100. Tira de cabeza con toca. Hacia 1490-1500. — FIG. 101. Tranzado. 1509

COFIAS Y TIRAS DE CABEZA

FIG. 102. Tocas. 1456. — FIG. 103. Toca. Hacia 1470. — FIG. 104. Toca. — FIG. 105. Cofia. Hacia 1480-90. — FIG. 106. Cofia y toca. Hacia 1490-1500. — FIG. 107. Isabel la Católica con cofia, toca y camisa gayada. Hacia 1500

TOCAS Y COFIAS

FIG. 108. Alhareme con orillas sobre garvín o capillejo. Hacia 1480. — FIG. 109 Alhareme con orillas. Hacia 1490-1500. — FIG. 110. Tocado con oro, esmaltes y perlas. 1486. — FIG. 111 Rollo. 1453-54. — FIG. 112. Rollo y cofia de orejas. 1455. — FIG. 113. Rollo. Hacia 1490

TOCAS. ROLLOS

FIG. 114. 1455. — FIG. 115. Hacia 1480. — FIG. 116. Hacia 1485. — FIG. 117. 1452-65. — FIG. 118. Hacia 1470-80. — FIG. 119. Hacia 1470-80

ROLLOS

FIG. 120. Hacia 1450. — FIG. 121. Hacia 1450. — FIG. 122. Hacia 1460. —
FIG. 123. Hacia 1457. — FIG. 124. 1460. — FIG. 125. Hacia 1470-80

TOCADOS DE CUERNOS

FIG. 126. Hacia 1480-90. — FIG. 127. Hacia 1480-90
BONETES

NOTAS A LAS LAMINAS

La selección que ofrezco pretende ilustrar los diferentes tipos de prendas que usaron las mujeres en la España de los Reyes Católicos, y los cambios de la moda desde mediados de siglo XV hasta los primeros años del XVI.

Las ilustraciones se ordenan por familias de prendas: trajes para vestir a cuerpo, los verdugos, trajes de encima, el manto y sus variedades. Las figuras que componen las series en que se divide cada familia siguen, en lo posible, un orden cronológico. De esta manera se podrá apreciar fácilmente la marcha de la moda, ya que los cambios se produjeron a ritmo diferente en unas prendas que en otras, y ya que algunas apenas sufrieron variaciones a lo largo del período estudiado.

LÁMINA I

El festín de Herodes, por Pedro García de Benabarre. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña. Retablo procedente de la iglesia parroquial de Benavente (Lérida). Véanse los comentarios a las láminas XXIII a XXV.

LÁMINA II

Degollación de San Juan Bautista. Madrid, Museo del Prado. Véanse los comentrios a las láminas XXIII a XXV. Ilustra las mismas modas típicas españolas que la lámina I, pero en una fecha más avanzada. Los verdugos no están cosidos al brial, como se llevaron en un principio, sino a unas «faldillas» interiores; el peinado se ha transformado ligeramente, pues las ondas laterales, más flojas, cubren parte de las mejillas y del cuello, tal como era moda en los años noventa; las mangas de la camisa asoman más ostentosamente, pues ha aumentado considerablemente su amplitud; las mangas del brial han sido sustituidas por unos «manguitos» sujetos con unas cintas. La camisa es una perfecta ilustración de las camisas moriscas bordadas con «tiras», que tenía Isabel la Católica. En los inventarios reales encontramos descripciones como las siguientes: «Una camisa de olanda delgada... que tiene en cada manga quatro tiras de oro e seda negra, labradas de unos ramicos

a manera de eses», «una camisa de olanda... e las mangas labradas de la dicha seda (negra) con cinco tiras angostas en cada manga e otras seys tiras por el cuerpo e una tira por el ruedo» *(Recámara de la Reina...)*; «una camisa grande de mujer de cambray blanco de una vara e tres quartas en largo. Las mangas muy largas e anchas, de media vara en ancho, e tiene por el cuerpo veinte e quatro tiras angostas de oro hilado, y en cada manga quatro tiras mas anchas de oro hilado con argentería de plata dorada» *(Libro de las cosas...* pág. 122); «una camisa de mujer de olanda delgada... tiene cada manga 4 tiras labradas de seda colorada de punto llano y las bocas de las mangas de lo mismo, tiene por el cabeçón un cairel de grana *(Testamentaría...*, pág. 264). Respecto a los «manguitos» sujetos con cordones sobre las mangas de la camisa, véase el comentario a la figura 35.

Lámina III

Nacimiento de San Juan Bautista. Madrid, Museo del Prado. Perteneció al mismo retablo que la lámina II. El traje sin mangas, abierto a los costados, que lleva esta mujer, es un traje de encima perteneciente a la familia de las llamadas «ropas». No se ajusta al talle; cuerpo y falda no están cortados por separado; los pliegues no están hechos en el traje mismo, sino que se forman por la presión del cinturón o «cinta de ceñir».

Lámina IV

La Virgen con los Reyes Católicos y dos de sus hijos. Madrid, Museo del Prado. Procede de Santo Tomás de Avila. A un lado aparece el rey Fernando con el príncipe don Juan, todavía niño, y al otro la reina con una de las infantas, Isabel o Juana. La suposición más aceptable es que se trata de Juana, pues entre los dos infantes niños representados no parece haber la diferencia de ocho años, que eran los que le llevaba Isabel a Juan. En ese caso la tabla se pintaría en 1490, cuando Isabel estaba en Portugal; Juana aparecería aquí con unos once años, y el príncipe con doce. El tabardo, traje de encima con amplias mangas perdidas, aparece aquí en su versión de lujo, como traje que usaban las damas de elevada condición en ocasiones solemnes. (Véanse los comentarios a las láminas XXXV y XXXVI.)

Láminas V, VI, VII, VIII

Los trajes con pliegues perfectamente regulares fueron una moda típica del siglo XV, durante un largo período, en casi toda Europa. Las láminas ilustran varias fases sucesivas de esta moda en España, desde mediados del siglo XV hasta su desaparición en el curso de los años ochenta.

1. *Nacimiento de la Virgen.* Barcelona, Colección Amatller. Pliegues y talle alto, ligeramente curvado hacia arriba, representan —en la moda de los trajes plegados— la fase inmediatamente anterior a la que fue típica de los años cincuenta. Como rasgos que pasaron de moda posiblemente antes de mediar el siglo, se pueden señalar los siguientes: toca retirada y doblada hacia atrás, mangas ahuecadas y recogidas en los puños, línea de los hombros caída. Se pueden encontrar estos rasgos en obras varias de la última fase del llamado estilo internacional (Bernis, *Ind. medieval...*, figs. 129, 130, 140).

2. *Santa Agueda*, Barcelona, Catedral, retablo de Santa Clara y Santa Catalina. El retablo se pintó —según documentos— muy poco después de 1450, pero no es anterior a 1455, pues en una de sus escenas (a la que pertenece la fig. 4) aparece San Vicente Ferrer, canonizado en ese año. Novedades respecto al modelo de la figura 1 son: el cinturón, muy apretado y horizontal, marcado la cintura en su sitio natural; las mangas, frucidas y ahuecadas en su parte superior. Esta silueta —que acentúa el contraste entre hombros anchos y cintura estrecha— imita la moda masculina creada en la corte de los Duques de Borgoña, que se introdujo en España al mediar el siglo (figs. 6 y 7). En su lugar de origen esta moda —que había de influir en el traje de hombre de toda la Europa Occidental— se puede documentar a partir de 1446 (miniaturas del códice *Chroniques de Hainaut*. Bruselas, Bibliothèque Royale). Los ejemplos fechados españoles que sirven para situar la moda de los trajes femeninos con pliegues menudos y cinturón horizontal —como el de esta figura— son los siguientes: retablo de *Son Cosme y San Damián*, por Miguel Nadal, Barcelona, catedral (1453-54); *Virgen del Madroño*, por Mercadante, Sevilla, catedral (1454); retablo de los *Revendedores*, por Jaime Huguet (1455-56); la *Virgen y San Vicente Ferrer*, Barcelona, Colección Fontana (posterior a la canonización del santo en 1455); retablo de la iglesia de la Trinidad, Villafranca del Panadés, provincia de Barcelona (1459, según inscripción). En los ejemplos citados el manto no deja ver las mangas. Otras obras de los años cincuenta nos dan los más antiguos ejemplos fechados de esta típica silueta de hombros anchos: miniaturas del *Libre Vermell*, monasterio de Monserrat (una de ellas representa a Nicolás V confirmando la Cofradía de Monserrat en 1453); retrato de la Marquesa de Santillana (1455) (fig. 5). Véase también la fig. 81, de un retablo contratado en 1455.

3. *Genealogía de Reyes*, de Alonso de Catargena. Madrid, Biblioteca del Palacio Real, códice fechado en 1460. (Véanse también las figs. 8 y 9, tomadas del mismo códice.) Ilustraciones muy expresivas del estilo que sucedió —en la moda de los trajes plegados— al de las figs. 2 y 4. Allí los pliegues son más menudos y el cinturón horizontal. Aquí, el talle se alarga, el torso se abomba y el cuerpo baja delante en su unión con la falda. En el ejemplo de la fig. 81, según una obra contratada en 1455, se nota ya esta nueva silueta femenina. Durante las décadas de los sesenta y de los setenta, talles largos y pliegues recorriendo cuerpo y falda, siguieron de moda. Sin embargo, las mangas frucidas —el otro elemento típico del estilo ilustrado por estas figuras— dejaron de ser un rasgo dominante antes de 1470. Los primeros ejemplos fechados de trajes en todo semejantes a estos, pero con los hombros según su línea natural, son: *Santa Lucía*, La Mata, ermita de Santa Bárbara, retablo contratado en 1467 con Valentín Montoliú; *El festín de Herodes*, Pobla de Mafumet (Tarragona), iglesia parroquial, retablo fechado —según inscripción— en 1472. En ninguna de las obras, que conozco, fechadas en la década de los setenta, ni después, vuelven a aparecer las mangas ahuecadas en su parte superior. Todo hace suponer que en los años setenta había pasado ya su boga. Otras obras fechadas que sirven para delimitar la moda de los trajes plegados en cuerpo y falda, con talle largo, pero en las que el manto no deja ver la silueta de los hombros, son: *Santa Ursula*, de un retablo firmado en 1468 por Reixach, procedente de Cubells (Lérida), y la *Virgen de la Misericordia*, en la parroquia de La Selva (Mallorca), fechada en 1479.

4. *Matrimonio místico de Santa Catalina*. Barcelona, Catedral, retablo de Santa Clara y Santa Catalina. Véase el comentario a la fig. 2, del mismo retablo.

5. *Retrato de la Marquesa de Santillana,* por Jorge Inglés. Madrid, colección del Duque del Infantado. La figura reproducida es la doncella que acompaña a la Marquesa. Pertenece al retablo de la Virgen, que el autor estaba pintando en 1455 para la iglesia del Hospital de Buitrago.

6 y 7. *Misal.* Toledo, Catedral, archivo, cajón 21. En estas miniaturas puede apreciarse claramente la influencia del traje de hombre en el de mujer. Ello fue un fenómeno peculiar de la moda española en el tercer cuarto del siglo XV. Los «brahones» (roscas de los hombros) fueron otro de los elementos al servicio del ideal borgoñón de la elegancia masculina, que acentuaba el contraste entre hombros anchos y la estrechez de la cintura y caderas. Las españolas, que se dejaron influir por esta moda, se alejaron del ideal femenino que, por aquellos años, inspiraba los trajes de las elegantes en otros países de Europa. Ejemplos fechados de brahones femeninos hay en el códice de 1460, a que pertenecen las figs. 3, 8 y 9. Otros ejemplos, no fechados, hay en las figs. 65 y 68.

8 y 9. *Genealogía de Reyes,* de Alonso de Cartagena. Madrid, Biblioteca del Palacio Real. Códice fechado en 1460. Véase el comentario a la fig. 3. El tocado de la reina de la fig. 8, tal vez algo exagerado por el capricho del artista, está inspirado en los altos tocados con velos creados por la moda franco flamenca. El peinado, con trencitas curvadas sobre las sienes, que lleva la reina de la fig. 9, era también una moda importada; se representa, con pequeñas variantes, en obras de la escuela flamenca de la segunda mitad del siglo XV. Otros ejemplos del mismo peinado pueden verse en las figs. 117 y 119. Nótese la extraordinaria longitud de estos briales, que arrastran varios palmos por el suelo. Ello explica que, tal como consta en las cuentas de la casa real, los briales necesitaban bastante mayor cantidad de tela que las sayas. En 1477, Fray Hernando de Talavera criticaba estos vestidos tan largos con su expresivo lenguaje: «y cresce el pecado, quando sin provecho alguno anda todo ello por el suelo arrastrando, especialmente quando traijan faldas que avian menester poco menos cherrión para levarlas» (Talavera, *Tractado...*). Hay noticia de que el año 1456, con motivo de un terremoto ocurrido en Nápoles, para aplacar la cólera de Dios hubo en la ciudad de Valencia una serie de rogativas y disposiciones sobre la supresión de los vicios, incluyendo un bando sobre las «faldas» de las mujeres (citado por Aguilera Cerni en una monografía sobre Jacomart; «Archivo de Arte Valenciano», 1961, XXXII, pág. 94). La voz falda no tenía entonces exactamente el mismo significado que ahora; cuando los textos citan trajes con falda se refieren siempre a trajes que arrastran por el suelo. (Véase la voz *Loba* en el Glosario.)

10. *La degollación de San Juan Bautista,* por Pedro Berruguete. Santa María del Campo (Burgos), retablo de la iglesia. Razones de indumentaria y de estilo hacen suponer que este retablo está pintado inmediatamente después de 1483, año en que Berruguete regresó de Italia (Bernis, *Berruguete...*). Ilustración de la fase final de los trajes plegados femeninos: los pliegues no recorren totalmente cuerpo y falda, como antes. Esta fase viene a corresponder a los años ochenta; fue también en esa década cuando, en los trajes plegados masculinos, los pliegues se desdibujaban en el cuerpo y se marcaban con regularidad sólo en la falda (véanse las figs. 26 y 30 a 33 del vol. II). En 1479 tenemos el último ejemplo fechado de un traje rico femenino recorrido en cuerpo y falda por pliegues regulares *(Virgen de la Misericordia,* parroquia de La Selva, Mallorca). La silueta femenina envarada, de talle largo y cintura hundida por detrás, según la moda ilustrada por esta figura y por las figs. 3, 8 y 9, no vuelve a aparecer en ninguna de las obras fechadas

—que conozco— de la última década del siglo. Nótese el cerramiento o «puerta» del brial, por encima del cual asoma el borde del «cos» o corpiño interior. Respecto a los tocados de las dos acompañantes, véanse los comentarios a la fig. 116 y a la lám. XLVIII.

Lámina IX

Modelo de vestido ajustado, abierto en el delantero de arriba a abajo, con los bordes separados. ¿Se trata de una variedad del brial? No acierto a relacionarlo con ningún otro de los nombres de trajes femeninos citados en los textos. Las «ropas» abiertas por delante de arriba a abajo, con las que guarda cierto parentesco, eran, sin embargo, trajes de encima, que no se ceñían al talle (fig. 57). Este modelo de vestido se estilaba ya antes de mediar el siglo; no lo vuelvo a encontrar representado en obras posteriores a la fig. 13, fechada en 1477. Nótese la diferencia entre la silueta de la fig. 13 (semejante a la de la fig. 10), de talle largo pero con los hombros según su línea natural, y la silueta de las figs. 11 y 12, según una moda más antigua, la misma que reflejan las figs. 8 y 9.

11 y 12. *Santa Bárbara, Santa Inés y otra santa,* escuela de Palencia. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña. Elemento típico de la moda del tercer cuarto de siglo era el cinturón o «texillo», puesto de manera que una de las puntas colgaba hasta el borde mismo de la falda. (Véanse también las figs. 21 y 81.) Los ejemplos fechados más tardíos, que conozco, son de 1467-73 (retablo de la Seo de Zaragoza) y de 1479 *(Virgen de la Misericordia,* parroquia de La Selva, Mallorca).

13. Figura alegórica que representa La Lógica. *La Visión Delectable de la Filosofía y Artes Liberales,* de Alfonso de la Torre. Códice acabado en noviembre de 1477. París, Bibliothèque Nationale. Ilustra el punto de partida de la moda, que consistía en dejar asomar las bocas de las mangas de la camisa. La evolución posterior de estas mangas puede seguirse en la lám. I y en las figs. 46, 36, 48, 49.

Láminas X y XI

Ejemplos que reflejan, más o menos fielmente, el estilo, llamado entonces «francés», que imperó en gran parte de Europa desde antes de mediar el siglo XV hasta los años ochenta. Elementos característicos de este estilo son: el reborde del escote (en todas las figuras) y la ancha faja, estirada, alrededor de la cintura (en las figuras 14 y 15). El reborde presenta dos modalidades, según el escote sea en pico pronunciado que llega hasta la faja misma (lám. X), o en pico abierto descubriendo parte de los hombros (lám. XI). Las más bellas ilustraciones de la moda en que se inspiraron estos trajes están en toda una larga serie de retratos y retablos de los grandes pintores de la escuela flamenca, tales como Van der Weyden, Petrus Christus, Van der Goes, Hans Memling y Dierk Bouts. Los ejemplos fechados flamencos, que conozco, van de 1446 (miniaturas del códice *Choniques de Hainaut.* Bruselas, Bibliothèque Royale) a 1484 *(Tríptico de San Cristóbal,* por Hans Memling. Brujas, Stedelijk Museum). El grado de fidelidad a los modelos originales es, en los ejemplos españoles, muy variable. En estas láminas los que más se le aproximan son los de las figs. 15 y 17, con mangas estrechas y con los altos tocados que —fuera de España— eran su más adecuado complemento. En la fig. 16, el estilo «francés» queda desvirtuado al combinarse el típico reborde del escote con la silueta de talle largo y las mangas con la camisa asomando. En la fig. 19 el recuerdo de los modelos inspiradores, más lejano, se delata en el escote (con re-

borde y un elemento oscuro —el cos o una puerta— que mata su vértice); la faja se aleja de sus modelos, pues no es lisa, sino de varios colores al gusto morisco. Otros ejemplos de la moda ilustrada en esta lámina hay en las figs. 105, 108, 126.

14. *La Magdalena.* Toledo, Catedral, Puerta de los Leones. Comenzada en 1452 bajo la dirección de Hanequin de Bruselas; terminada hacia 1465.

15. *El Festín de Herodes.* Huesca, Museo, retablo procedente del Monasterio de Sigena (Huesca). La fecha supuesta de esta obra la baso en el traje de los personajes masculinos. Responden también a la moda «francesa» las mangas, estrechas y con un ensanche en forma de embudo que cubre parte de las manos, como en la fig. 18. Los ejemplos españoles de estas mangas son escasos.

16. *Desposorios de la Virgen,* por Pedro Berruguete. Madrid, comercio. Hay en esta figura rasgos propios de la moda que triunfó en la última década del siglo, iniciada posiblemente algo antes de 1490 (el peinado y las mangas), y otros más propios de los años ochenta (el talle largo y el escote en pico con reborde).

17. *Ester y Asuero.* Sevilla, Catedral, sillería baja del coro. Intervinieron en ella varios autores y se hizo en varias etapas. Una parte estaba terminada —según inscripción— por Nufro Sánchez en 1478. El mismo año aparecen ya pagos a Dancart, maestro mayor de la catedral en 1480. Existen pagos a otros escultores a partir de 1494 y 1497. Este relieve pertenece a la serie que se supone de Dancart.

18. *Alegoría de la Luna,* por Fernando Gallego. Formaba parte de las pinturas que decoran la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. La obra de albañilería de la bóveda se terminó en 1479; se supone que la decoración pictórica se hizo inmediatamente después. Jerónimo Münzer, que visitó la Universidad de Salamanca en 1495, la describe en su *Viaje por España y Portugal.* Las mangas estrechas y largas hasta media palma, como las de la fig. 15, fueron típicas de la moda franco flamenca. Otro ejemplo fechado y próximo a esta figura es el de la tabla votiva de Juan Martínez de Mendaro, en la iglesia parroquial de Zumaya, que conmemora una batalla ganada en 1475.

19. *Santa Agueda.* Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.

Láminas XII y XIII

Ilustraciones de la llamada saya, en Castilla, y gonela en Cataluña, Valencia y Aragón. Era el traje que usaban para vestir a cuerpo la generalidad de las mujeres. El cuerpo, muy ajustado, se forraba con lienzo para que la tela quedara completamente estirada. La falda no arrastraba por el suelo como la de los briales; bien se cortaba en capa, sin pliegues (figs. 20, 22, 23), o bien se fruncía en la cintura (figuras 21, 24, 28, 32).

20. *Presentación de Jesús en el templo.* Barcelona, Colección Sunyer. La fecha aproximada de esta tabla nos la da el traje plegado de la mujer de la derecha, semejante al de la fig. 2. El inventario del guardarropa de la reina María de Aragón hecho a su muerte, el año 1458, se refiere a una gonela de «drap florentí morat... ab les manegues levadiçes del dit drap» (Toledo Girau, pág. 104). La figura que comento, contemporánea del inventario, nos muestra un procedimiento de sujetar las mangas levadizas o quitadizas —es decir, de quita y pon—, abrochándolas a las mangas cortas de la gonela.

21. *Santa Magdalena.* León, Catedral, sillería del coro. Comenzada en 1467. El sistema de cerramiento con un cordón aparece también en la lám. I y en las figuras 6, 8, 10, 13, 23, 56, 85, 105. En las cuentas del tesorero de la reina constan nu-

merosos pagos de cintas de seda para «trençar», así como de «trenças» de cintas de seda y de hilo de oro *(Cuentas...*, I, págs. 52, 61, 179, 234; II, págs. 421, 464). Podemos imaginar que estas trenzas se usaban para cerramientos de vestidos. Un poeta anónimo imagina a su enamorada «con su saya dominguera/trena y mangas coloradas/zapatas de oro calzadas» *(Cancionero Musical...*, número 396). Las mangas coloradas, haciendo juego con la «trena» o trenza, serían mangas postizas como las de las figs. 20 y 23. Nótese la silueta de talle largo y envarado, de moda desde la década de los sesenta hasta la de los ochenta. (Véase el comentario a la fig. 3.)

22. *Cristo a la columna con santos. Libro de Horas* con las armas de la familia Zúñiga. Monasterio del Escorial, Biblioteca. La fecha del códice la supongo basándome en el traje de los personajes masculinos (véase la fig. 13 del vol. II). El escote, redondo, es sensiblemente más grande que el de la fig. 20, como corresponde a una moda algo más avanzada. Las mangas estrechas y muy largas, a la moda franco flamenca, son las mismas que en las figs. 15 y 18 (véase el comentario a la figura 18).

23. *Rapto diabólico de San Esteban,* por Pablo Vergós. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, retablo de San Esteban de Granollers (Barcelona). La gonela o saya, con escote en pico, corresponde a una moda anterior a las sayas con escote cuadrado. Durante algún tiempo —en los años ochenta especialmente— coexistieron ambos escotes; en los años noventa los cuadrados se impusieron totalmente. El procedimiento de sujetar unas mangas estrechas postizas a las mangas cortas de la gonela es el mismo que en la fig. 20.

24. *Nacimiento de San Juan Bautista.* Nueva York, Metropolitan Museum, retablo dedicado a San Juan Bautista. El peinado, con dos ondas que tapan las orejas, y la cofia de tranzado, con una larga funda para la trenza, son modas típicamente españolas.

25. *Visión de Santa Ana,* por Pedro Berruguete. Paredes de Nava (Palencia), iglesia de Santa Eulalia, retablo mayor. Obra tardía en la carrera artística del pintor, del que se sabe que en 1505 había muerto hacía poco. Esta saya, comparada con las representadas en las figs. 20, 22 y 23, de corte semejante, delata una moda más avanzada en el escote y en las mangas. El escote, cuadrado, deja ver la camisa; esta asoma también a través de la abertura inferior de las mangas, formando un gran bullón. (En la fig. 23 el cordón que cierra la abertura apenas deja entrever la camisa.) El peinado, con dos ondas muy flojas que rozan los hombros, hace posible pensar en una fecha próxima a 1500 (véase el capítulo correspondiente del texto). La ancha faja que lleva alrededor de la cintura parece ser consecuencia de la influencia de la moda «francesa», libremente interpretada. Las anchas fajas completamente estiradas —elemento típico del estilo franco flamenco— se imitan fielmente en los ejemplos de la lám. X; aquí es más ancha y flexible.

Lámina XIV

Los briales sin pliegues, ajustados al talle, con escote cuadrado por el que asomaba la gorguera o la camisa, fueron los más típicos de la moda española durante los últimos veinte años del siglo XV. Las variaciones mayores estaban en las mangas. En estos dos ejemplos, un brial de mangas cortas lleva el complemento de unas mangas independientes de boca ancha, hechas de otra tela y color. Se trata de una de las influencias franco flamencas que actuaron en la moda española.

Mujeres luciendo mangas semejantes a estas se representan en obras de Van der Weyden, Gerard David y otros grandes maestros flamencos.

26. *Tentaciones de San Antonio.* Barcelona, Colección Bosch. El tocado, a modo de dos cojinetes recubiertos con una «crespina», es un tocado de larga historia en el traje europeo. Los últimos ejemplos españoles que conozco son de los años setenta (una santa representada en la tabla votiva de Juan Martínez de Mendaro, en la iglesia parroquial de Zumaya, que conmemora una batalla ganda en 1475). En textos de la primera mitad del siglo XV aparece el nombre de «trufas» (del francés troufeaux), que parece referirse a tocados de esta familia. (Véase la voz *Trufas* en el Glosario.)

27. *Llanto sobre el cuerpo de Cristo.* Budapest, Museo de Bellas Artes. El escote deja asomar, conjuntamente, el borde de la camisa (como en las figs. 10 y 25) y la gorguera (como en la fig. 32).

Lámina XV

En esta lámina, y en las siguientes, agrupo la gran familia de las sayas (o gonelas) y briales, que tenían como rasgo más sobresaliente la manera de dejar asomar la camisa a través de las mangas abiertas del vestido. Estos modelos de sayas y briales fueron, sin duda, los que mayor aceptación tuvieron en la moda española del último cuarto del siglo XV, y más especialmente a partir de los años ochenta. En esta lámina se ilustra la modalidad que consistía en dejar asomar la camisa en los hombros, modalidad que a su vez podía combinarse con otras. En las figuras 13 y 47, según miniaturas de 1477, se puede apreciar cómo se inició esta moda: allí las mangas se unen a los hombros con cordones y apenas se separan de ellos. En la lám. I se conservan los cordones y se acentúa ligeramente la separación de mangas y hombros. La siguiente fase en la evolución de esta moda está representada en un ejemplo fechable hacia 1485: una tabla del Monasterio de las Huelgas donde aparecen los Reyes Católicos con los infantes Juan y Juana (la edad aparente de los infantes es lo que nos da la fecha). El traje de la niña Juana conserva los cordones que unen las mangas al cuerpo, pero la camisa sobresale ya formando bullones (Bernis, *Ind. femenina...*, lám. X). Después se prescindió de los cordones, y el borde de las mangas se separó de los hombros, tal como ilustran los ejemplos de esta lámina. Además del ejemplo fechado de la fig. 29, existe otro, también fechado, en una miniatura de 1488 (Bernis, *Las miniaturas...*, lám. VII).

28. *Nacimiento de San Juan Bautista.* Nueva York, Metropolitan Museum, retablo dedicado a San Juan Bautista, atribuido a Francisco Solibes. Respecto a la mujer vestida con hábito, véanse los comentarios correspondientes a las láminas XXVIII y XXIX.

29. *Cristo y la samaritana,* por Fernando Gallego. Antiguo retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo, actualmente en el comercio internacional de Arte. Pintado, según inscripción, bajo el episcopado de Don Diego de Muros (1480-88); los trajes de los personajes, tanto masculinos como femeninos, hacen pensar en una fecha más próxima a 1488 que a 1480.

Láminas XVI y XVII

Dentro de la gran familia de las sayas (o gonelas) y briales con las mangas de la camisa asomando, la serie más representativa de los años correspondientes al

reinado de los Reyes Católicos es la que ilustran estas dos láminas. Como rasgos más típicos, comunes a todos ellos, se pueden señalar: las mangas abiertas a lo largo, perfiladas por los bullones de la camisa —que asoma por la abertura—, y los escotes cuadrados con el complemento de la gorguera; éstos han desplazado casi totalmente a los escotes en pico, dominantes en la etapa inmediatamente anterior.

30. *Nacimiento de la Virgen.* Madrid, Colección Adanero. En los años cincuenta habían aparecido las primeras mangas abiertas longitudinalmente, dejando ver la camisa por la abertura, pero sin que ésta sobresaliera por ella (fig. 84). Supongo de los años setenta el ejemplo de la lámina I, en que la camisa asoma ya en bullones pequeños y numerosos. En la figura que comento, los bullones son todavía cinco, como en los ejemplos anteriores, pero notoriamente más pronunciados. El peinado, con dos ondas que tapan las orejas (ondas que son todavía pequeñas y retiradas de la cara), y el tranzado de la cofia (arrancando de la nuca misma) aparecen en esta figura en una fase anterior a los ejemplos fechados en los años noventa (compárese con los ejemplos de la lám. II y de la fig. 42).

31. *Nacimiento de la Virgen,* por Pedro Berruguete. Monasterio de Monserrat. Esta figura representa, respecto a la 30, una fase más avanzada en la evolución de las mangas abiertas longitudinalmente. Los bullones, más pronunciados, se han reducido a cuatro. En una miniatura de 1496 aparece la reina Isabel con unas mangas de cuatro bullones, como éstas *(Misal de la Reina Católica.* Granada, Capilla Real). En los ejemplos fechados después de 1490, los bullones son menos de cinco. El cambio debió iniciarse poco antes de esa fecha.

32. *Nacimiento de la Virgen,* tríptico dedicado a Santa Ana. Barcelona, Colección Mateu y Pla. Comparando esta figura con la 30, se nota una moda algo más avanzada en las mangas y en el peinado. Las mangas tienen sólo cuatro bullones y son más pronunciados. Las ondas laterales del peinado se han ahuecado y cubren parte de las mejillas, las cuales, en la fig. 30, quedan al descubierto totalmente.

33. *Crucifixión.* Budapest, Museo de Bellas Artes. El escote de este rico brial de brocado, bordeado con «tiras», deja ver conjuntamente la gorguera y el borde de la camisa, como en la fig. 27, del mismo retablo. Estos dos ejemplos nos permiten averiguar cuando, en otras imágenes, la tela que asoma por el escote pertenece a la camisa o a la gorguera.

34. *Las vírgenes de la Escritura,* por Rodrigo Alemán. Plasencia, Catedral, sillería del coro. Contratada en 1497; en 1503 su autor continuaba trabajando en ella. Después de las mangas de cuatro bullones, como las de las figs. 31 a 33, aparecieron las de tres. El ejemplo fechado más antiguo que conozco de ellas, con bullones muy pronunciados como los de esta figura, es de 1492 *(Piedad.* Borja, provincia de Zaragoza, iglesia de Santa María). Nótese cómo asoma en el escote una camisa cerrada hasta la base del cuello, según moda que se puede documentar, con obras fechadas, a partir de los años noventa (ejemplos de las figs. 98, 99 y 107; otro ejemplo fechado hay en el retablo de la Cartuja de Miraflores, por Gil de Siloe, en 1496-99). La silueta de esta figura, comparada con las de las figs. 32 y 33, resulta más abultada de caderas, y de talle más alto. Ello delata la influencia de la moda francesa en el tránsito del siglo XV al XVI (véase el comentario a la lámina XX). Posiblemente, los brazos oculten una «cinta de caderas», como las de la lámina XX, complemento típico de los trajes de este estilo.

Lámina XVIII

35. *Estatua funeraria de Isabel de Portugal,* por Gil de Siloe. Burgos, Cartuja de Miraflores. Sepulcro diseñado en 1486. La tendencia a descubrir lo más posible las mangas de la camisa, dio lugar al nacimiento de los «manguitos», que sustituían a las mangas. Existen ejemplos fechados a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta (figs. 64, 76). Otras ilustraciones de manguitos hay en las láminas II y III. Los manguitos de la reina Isabel de Portugal tienen una «cuchillada», queriendo ofrecer a la camisa una ventana más por donde asomar. Vemos aquí, y en la fig. 41, el comienzo, en forma muy moderada, de la moda de «acuchillar» o dar cortes en la tela de los vestidos, que llegaría a ser uno de los rasgos más llamativos de la moda europea del siglo XVI. Ejemplos fechados de las primeras mangas femeninas acuchilladas hay: en la sillería del coro de la catedral de Toledo, obra terminada en 1495 (en un relieve donde aparece Isabel la Católica con unas mangas semejantes a las de la fig. 42), y en una miniatura del *Cancionero de Pedro Marcuello* (1492-95), (fig. 49). Véase el comentario de la fig. 42.

Lámina XIX

36. *Breviario romano,* con las armas de los Reyes Católicos. Monasterio del Escorial, Biblioteca, B-2-15. Ilustra una moda típicamente española: las mangas de la camisa, de bocas muy anchas, cuelgan de los brazos a modo de dos grandes triángulos blancos. El origen de esta moda, en forma todavía muy comedida, puede verse en la fig. 80, ejemplo fechable hacia 1455; allí, las mangas que asoman son de tela transparente. Sus sucesivas transformaciones se explican por la tendencia a descubrir cada vez mayor cantidad de la blanca tela de la camisa. En 1477 se estilaban mangas de camisa con bocas algo más anchas (figs. 13 y 47; ejemplo próximo a esos años es el de la lám. I). Fue en la década de los ochenta cuando se aceptó plenamente la moda de estas mangas en la forma exagerada que ilustra esta figura. A esa década y a la siguiente pertenecen los ejemplos que se reproducen en las figs. 48, 49, 76, 79, 85, 86.

37. *Nacimiento de la Virgen.* Madrid, Colección Weibel. La camisa cerrada hasta la base del cuello o de «cabezón redondo», que lleva la mujer a la izquierda, relaciona esta obra con otras fechadas después de 1490 (figs. 34, 99, 107). Las mangas de la mujer de la derecha, separadas de los hombros, abiertas y unidas en un solo punto con un cordoncillo, se asemejan a las de la fig. 29, fechada entre 1480 y 1488. La ancha faja que esta mujer lleva en la cintura aparece en obras de los años noventa (fig. 25). Esta tabla tiene un interés muy especial como testimonio de que las cristianas usaron las calzas de lienzo o de holanda, muy gruesas, tomadas de los moros. Documentos escritos, citados en el capítulo correspondiente de este libro, lo confirman.

Lámina XX

Sayas a la moda entonces llamada «francesa», con los rasgos propios del tránsito del siglo XV al XVI. Por esos años, los trajes enteros para vestir a cuerpo, aunque fuesen trajes ricos con cola, se llamaban sayas. Comenzaba entonces a desusarse el nombre de brial, que había sido el propio de los trajes ricos que arrastraban varios palmos por el suelo. Comparando los ejemplos de esta lámina con las figs. 32 y 33, se nota un cambio en la silueta: las caderas son más abulta-

das, el talle se marca más alto, la «cinta de caderas» no se coloca donde la saya marca la cintura, sino más baja, y cae en onda por delante. Las amplias mangas de anchas bocas con reborde de piel, de la fig. 40, son también novedad de estos años. Otro ejemplo de «saya francesa» —según esta misma moda— vestida bajo un traje de encima, puede verse en la fig. 74. El ejemplo fechado más antiguo, que conozco, de la moda de las caderas abultadas y la «cinta» caída, es de 1503 (retablo de Santa Ana, procedente de Sinobas. Buenos Aires, Colección Enrique Larreta).

38 y 39. *Descendimiento* y *Piedad*, por Juan de Flandes. Palencia, Catedral, retablo mayor, contratado en 1509.

40. *Santa Bárbara.* Sevilla, Museo Provincial, banco de un retablo.

Lámina XXI

41. *Mujer hilando*, por Rodrigo Alemán. Toledo, Catedral, misericordia de la sillería del coro. Contratado en 1489, terminado en 1495. Representa una mujer del pueblo vestida y tocada con las mismas prendas que la reina de la fig. 42. Las mangas del gonete, con una cuchillada, son ejemplo del comienzo de una moda que con el tiempo se manifestaría en las más extravagantes y variadas formas.

42. *Conducción del cadáver de Felipe el Hermoso desde la Casa del Cordón, de Burgos, a la Cartuja de Miraflores, el 26 de septiembre de 1506.* Ecaussinnes d'Enghien, Chateau de la Folie, Bélgica. La reina Juana sigue la comitiva fúnebre vestida con gonete de mangas cortas (que tiene ya varias cuchilladas), vasquiña con una curiosa guarnición —no sabemos si sobrepuesta o bordada— y camisa morisca de anchas mangas. Lleva peinado (con dos ondas que cubren las orejas) y cofia de tranzado, a la moda española. Existe un relato anónimo del bautizo del príncipe Fernando, el año 1503, que presenta a la mujer del Adelantado de Murcia vestida según la moda que ilustra esta figura: «traya unas mangas muy acuchilladas y todas las aberturas muy guarnidas de oro de martillo; las mangas de la camisa eran ricas y muy grandes» (Sandoval, pág. 6).

Lámina XXII

43. *Nacimiento de la Virgen*, por Pedro Berruguete. Paredes de Nava (Palencia), iglesia de Santa Eulalia, retablo mayor. Obra tardía en la carrera del pintor, del que se sabe que en 1505 hacía poco que había muerto. En esta figura se aprecia perfectamente la manera de recoger el pelo con este modelo de cofia, que fue, como el tranzado, uno de los tocados favoritos de las españolas en los últimos veinte años del siglo XV. Las doncellas llevaban la cofia con el pelo suelto. Otros ejemplos del mismo tocado hay en las figs. 25, 27, 33, 60, 62, 78.

44. *Santa*, por Juan Gascó. Vich, Museo, retablo de San Juan de Gali, documentado en 1507. Nótese la silueta de caderas abultadas con talle más bien alto, según era moda a principios del siglo XVI (véase el comentario a la lám. XX). Ilustración de la fase final del peinado que había sido el predilecto de las españolas durante el reinado de los Reyes Católicos: las dos ondas laterales se han aflojado tanto que rozan los hombros. Las fases anteriores por las que pasó este peinado pueden seguirse en las figs. 30, 24 y 42.

Láminas XXIII, XXIV, XXV; láminas I y II

Ilustraciones del uso de los verdugos en sus diferentes modalidades. Los verdugos fueron la creación de la moda española que mayor trascendencia iba a tener en el traje europeo del siglo XVI. En las láms. I, II y XXIII, los verdugos son aros rígidos forrados de tela (aros de mimbre, según un autor del siglo XVII). En las figs. 49, 50, 51 y 67, los verdugos parecen estar hechos sólo con tela, de modo que ahuecan la falda sin llegar a darle rigidez. En un principio se cosían directamente a la falda del brial o de la saya (lám. I, fig. 46; en la fig. 45 también los verdugos quedan al descubierto totalmente). En los ejemplos posteriores, los verdugos aparecen cosidos a unas «faldillas» interiores, pero se lucen ampliamente a través de las faldas abiertas de sayas y briales (figs. 47, 48, 51), o llevando levantada y recogida la falda de encima (lám. II y fig. 50). Otros elementos típicos de la moda española son: las «cofias de tranzado» (láms. I, II), las camisas moriscas («listadas» como en la lám. I y en la fig. 50, o «labradas con tiras» como en la lám. II), y las mangas de la camisa con anchas bocas colgando.

45. *Castigo de una mujer adúltera.* Sevilla, Catedral, sillería alta del coro. Intervinieron en ella varios autores y se hizo en varias etapas. Este relieve pertenece a la parte tallada por Nufro Sánchez, que firmó su obra el año 1478.

46. Miniatura que encabeza el documento de la institución, en 1477, de una fiesta por el aniversario de la batalla de Toro. Incluido en el códice *Los Libros Blancos*, que contiene documentos de diversas fundaciones. Sevilla, Catedral.

47. Alegoría de la Dialéctica. *La Visión Delectable de la Filosofía y Artes Liberales*, de Alonso de Cartagena. Códice acabado en noviembre de 1477. París, Bibliothèque Nationale. En otra figura alegórica del mismo códice, vestida con las mismas prendas que ésta, se aprecia perfectamente que la saya tiene varias aberturas, por lo que resulta semejante a la de la fig. 48, con la diferencia de que es algo más corta que las faldillas interiores. El escote —que deja los senos al descubierto— pudiera deberse a una libertad del artista, por tratarse de una figura alegórica. No obstante, existen testimonios de que algunas mujeres llevaban escotes desmesuradamente grandes. En 1477, Fray Hernando de Talavera se escandalizaba de las gorgueras transparentes que dejaban ver los senos (véase el comentario a la fig. 62); en fecha próxima a esta miniatura, el cronista Alonso de Palencia criticaba a las damas de la reina Juana, esposa de Enrique IV, que «consumían la mayor parte del tiempo en cubrirse el cuerpo con afeites y perfumes, y esto sin hacer de ello el menor secreto, antes descubrían el seno hasta más allá del estómago» (*Crónica de Enrique IV*, I, pág. 194).

48 y 49. *El Cancionero de Pedro Marcuello.* Chantilly (Francia), Museo Condé. La fig. 48 representa a la hija del autor del códice; está en la parte realizada en 1488. La fig. 49 representa a dos damas, que acompañan a Isabel la Católica, en una escena cortesana de la parte añadida al códice entre 1492 y 1495 (Bernis, *Las miniaturas...*). La fig. 48 delata en su silueta las caderas postizas que, según nos cuenta Fray Hernando de Talavera, se llevaban con los verdugos. Escribe este fraile cuando arremete contra el uso de los verdugos: «es ávito de gran fición y mentira, porque fición es ridícula, que la que es flaca, magruja y casi no tiene cara, haga de lana y de otras cosas caderas, y finge cuerpo de trapos» (Talavera, *Tractado...*). Comparando esta figura con la 47 —semejante por las modas que ilustra, pero más antigua—, se nota la moda más avanzada en el gran tamaño que han tomado las mangas colgantes de la camisa. El escote es también muy grande. En

la fig. 49 son de notar las mangas acuchilladas de la dama que tiene un perrillo en su regazo. Los más antiguos ejemplos de esta moda, que tanta importancia tomaría en el siglo XVI, están en obras de hacia 1490 (véase la fig. 35 y su correspondiente comentario).

50. *Nacimiento de la Virgen.* Ainsa (Huesca), iglesia parroquial. La mujer de pie lleva los verdugos en unas faldillas interiores; la mujer sentada los lleva en la falda de la saya o gonela, bajo la cual asoman las faldillas. El escote en pico, a través del cual se ve no sabemos si el corpiño interior o cos, o un cerramiento de los que se llamaban puertas, hace suponer para esta obra una fecha próxima a la de la reproducida en la lám. I, anterior al triunfo total de los escotes cuadrados. Respecto a las mangas con listas, véase el capítulo correspondiente del texto. La mujer de pie se cubre el cuello con la pieza que se llamaba rebozo (véase el comentario a la fig. 88).

51. *El Festín de Herodes.* Nueva York, Metropolitan Museum, retablo dedicado a San Juan Bautista, atribuido a Francisco Solibes. Además de la moda reflejada en los trajes de los hombres (véase el vol. II), elementos que apoyan la fechación de esta obra en los años ochenta son: las mangas de la saya reproducida en la figura 28 y el alto tocado de la reina en esta escena.

Lámina XXVI

Los trajes de las figs. 52 y 53 se diferencian de sayas y briales en que no son trajes ajustados al talle, sino despegados de la cintura. Ambos son de corte semejante, si bien el de la fig. 52 queda plegado por efecto de la «cinta de ceñir» o cinturón. Otra diferencia entre los trajes de esta lámina y las sayas y briales es que éstos tienen forros de piel, algo que parece más propio de los trajes de encima que de los trajes para vestir a cuerpo. La identificación de los trajes de esta lámina con la «cota», que se cita en algunos textos como nombre de un traje de encima diferente de ropas, hábitos y mongiles, tiene algún fundamento pero no puede darse por segura (véase la voz *Cota* en el Glosario).

52. *San Lorenzo y donante.* Madrid, Colección Ruiz.

53. *Exorcismo de la emperatriz Eudoxia.* Los Balbases (Burgos), retablo de la iglesia parroquial. Rasgos que relacionan esta figura con otras de los años ochenta, son las mangas y el tocado. Las mangas, ajustadas y con una vuelta de piel, se representan con frecuencia en obras de la escuela flamenca; en España tuvieron bastante menor aceptación que otros modelos. Estas mangas aparecen en un retablo procedente de Blesa (Museo de Zaragoza), realizado entre 1481 y 1486 por Miguel Ximénez y Martín Bernat. (Véase también las figs. 19, 110.) La cofia de tranzado aparece en una fase anterior a las que se representan en obras fechadas en los años noventa: el tranzado de la cofia arranca de la nuca, pegado al cuello; el pelo no tapa las mejillas y deja libre el óvalo de la cara (véase el capítulo correspondiente del texto). Nótense los mechones colgando, moda que existía ya a mediados del siglo (fig. 97), que seguía a finales (fig. 99) y que continuó durante todo el primer tercio del siglo XVI (Bernis, *Ind. española...*, figs. 60 y 69).

54. *Presentación de la Virgen en el templo,* por Pedro Berruguete. Barcelona, Colección Ramón Gudiol. El tocado compuesto por una cofia de lencería y una toca transparente encima, fue uno de los predilectos de las españolas a partir de los años noventa. Era propio de las mujeres de una cierta edad; las jóvenes llevaban sólo la cofia (véanse también las figs. 78, 106, 107).

Lámina XXVII

Los tres ejemplos de esta lámina son trajes de encima abiertos por delante de arriba a abajo. Los de las figs. 55 y 56 son sueltos y flotantes. Isabel la Católica, en la fig. 57, lo lleva con una «cinta de ceñir», que le hace plegarse en la cintura. El corte de los tres viene a ser el mismo: la espalda y cada uno de los delanteros están cortados de una sola pieza, sin costura en la cintura. Estos trajes pertenecen a la familia de las llamadas «ropas», que se vestían sobre el brial y admitían encima un manto.

55. *Nacimiento de la Virgen.* Barcelona, Colección Amatller. Las mangas huecas y recogidas en la muñeca pasaron de moda al mediar el siglo. (Véase el comentario a la fig. 1, que pertenece a esta misma escena.)

56. *Santa,* por Hans Gmud. Zaragoza, La Seo, retablo mayor. Contratado en 1467; en 1480 estaba totalmente terminado.

57. Plasencia, Catedral, taracea en la sillería del coro. El coro se contrata en 1479 con Rodrigo Alemán; en 1503 el autor continuaba trabajando en él.

Lámina XXVIII

El hábito —traje cerrado, holgado y despegado del cuerpo— fue uno de los más usados por las españolas de todas las edades y de todas las condiciones. Por su forma era un traje especialmente honesto, fruncido en el escote por lo general, que borraba totalmente las formas del cuerpo. En los textos suele aparecer como un traje austero de colores poco llamativos, pero no era ello, sino la forma, lo esencial del traje de este nombre (véase la lám. XXIX). Los hábitos podían tener mangas de variados tipos, o carecer de ellas. Entre los vestidos inventariados a la muerte de Isabel la Católica había hábitos con mangas anchas francesas, con mangas largas y angostas, con mangas cortas y sin mangas *(Testamentaría...,* págs. 141, 142, 146, 147, 150, 151, 221).

58. *Curación de la princesa,* por Jaime Huguet. Retablo de San Antonio Abad; estuvo en la iglesia de San Antonio Abad, de Barcelona. Destruido en 1909. Contratado en 1454; en 1457 todavía no se había terminado. Este es el ejemplo fechado más antiguo que conozco del traje que recibió el nombre especial de hábito. El escote, cuadrado y fruncido, será el propio de los hábitos hasta las años veinte del siglo XVI. Aquí es todavía pequeño y trapezoidal; posteriormente se hizo más cuadrado y más grande. Otro ejemplo fechado de este escote, en esta su primera fase, hay en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo, comenzada en 1452 y terminada hacia 1465 (fig. 117).

59. *Adoración de los pastores,* por Lorenzo de Mercadante. Sevilla, Catedral, Puerta del Nacimiento. Realizada entre 1464 y 1467. El hábito aparece aquí en su versión popular, como traje de una mujer del pueblo.

60. *Presentación de la Virgen en el templo,* por Pedro Berruguete. Palencia, Palacio episcopal, retablo procedente de Becerril de Campos.

Lámina XXIX

Dos ejemplos de la versión lujosa del hábito, que era la menos frecuente. La inmensa mayoría de los hábitos citados en cuentas e inventarios eran negros o morados; sin embargo, no faltan referencias a hábitos de brocado y terciopelo de

vistosos colores. Margarita de Austria tenía en su guardarropa, el año 1499, una larga serie de hábitos de paño y de sarga negros (los de sarga serían trajes de duelo, pues hacía poco que había quedado viuda), pero tenía también algunos hábitos riquísimos. Uno de ellos era de raso carmesí; otro, de oro tirado «con dos mangas anchas castellanas» (que le había dado la reina en Medina del Campo), y otro, de brocado que el inventario describe del modo siguiente: «un ávito de brocado carmesí pelo rico, el campo de oro tirado, que se fizo en Burgos de una pila de brocado que dio el Rey nuestro Señor; aforróse el dicho ávito en damasco blanco que dio la Reyna Nuestra Señora» (*Libro de las joyas...*, págs. 39, 54).

61. *Exorcismo de la emperatriz Eudoxia ante el sepulcro de San Vicente*, por Pablo Vergós. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, retablo procedente de Granollers (Barcelona). Otro detalle del mismo retablo se reproduce en la fig. 23.

62. *Las bodas de Canaan*, por el Maestro de los Reyes Católicos. Nueva York, Colección Satterwhite. Tabla pintada para la familia real con motivo de las bodas de los infantes Juan y Juana con los príncipes Margarita y Felipe, celebradas en 1496 y 1497. La camisa, bordada en el cabezón con una labor que imita letras árabes, un cordoncito alrededor del cuello y mangas plegadas y bordadas a «tiras», se corresponde con las descripciones de algunas de las lujosas camisas moriscas que poseía Isabel la Católica. Recordemos, como ejemplo, una de ellas que tenía varios de los elementos ilustrados en esta figura: «una camisa de olanda con sus mangas plegadas, que tiene el cabeçón labrado de oro y seda verde y colorada de punto Real, labrado el cabeçón con su punto, que tiene unos cordonçicos de grana e oro e seda verde, que tiene cada una de las dichas mangas ocho tiras tan anchas como una pulgada, de la misma echura e anchura e colores del cabeçón, y las bocas de las dichas mangas de una labor morisca alrededor por la parte de dentro y fuera...» (*Recámara de la reina...*). Otras descripciones de camisas labradas con cuatro o cinco tiras en las mangas se transcriben en el comentario a la lám. II. El escote del hábito, muy grande, deja ver los senos a través de la fina tela de la camisa. En 1477 criticaba ya Fray Hernando de Talavera la moda de los grandes escotes con estas palabras: «Solían usar gorgueras que cubrían las espaldas y los pechos, aunque eran tan delgadas, labradas e randadas, que se podía traslucir la blancura de ellos» (Talavera, *Tractado...*). Otros ejemplos de grandes escotes que dejaban ver parte de los senos hay en las figs. 30, 32, 34, 39, 42, 46, 76. (Véase también el comentario a la fig. 47.)

Láminas XXX y XXXI

Los mongiles eran vueludos y despegados del cuerpo, de corte parecido al de los hábitos, pero eran trajes cortos. (Compárense los ejemplos de esta lámina con los hábitos de la lám. XXVIII.) Teniendo como rasgos esenciales estas características, los mongiles presentaban variantes en las mangas, en la forma del escote, y según fueran trajes completamente cerrados o trajes abiertos por delante. En el siglo XVI, cuando pasaron de moda estos trajes cortos, el nombre de mongil se conservó, pero entonces era el que se daba a trajes largos, parecidos a los hábitos del siglo XV.

63. *Santa*, por Lorenzo de Mercadante. Sevilla, Catedral, puerta del Baptisterio, realizada entre 1464 y 1467. El mongil está hecho con una tela de pelo largo, en la que muy posiblemente podamos reconocer el chamelote. Se daba este nombre a una tela peluda, de lana o de seda y también de oro.

64. *Doncella a los pies de la estatua funeraria de Doña Juana Pimentel, esposa de Don Alvaro de Luna.* Toledo, Catedral, sepulcro contratado con el Maestro Sebastián de Toledo, en 1488, con el compromiso de acabarlo en un año. El documento del contrato dispone cómo ha de ser el traje de esta doncella: «a los pies una donsella echada e recobdada sobre una almohada, e su cabello con una trença como oy se acostumbra, y con un libro de oras en la otra mano, e la bestidura de un mongil de damasco, e por debaxo que paresca su brial con su cortapisa e bordes...» *(Condiciones y ordenança...*, pág. 32). El mongil, más corto que el brial, es abierto por delante, suelto, vueludo y con mangas perdidas. En la fig. 89 aparece la Condesa de Montalván con un mongil corto y vueludo como éste, pero cerrado y con mangas normales (véase el comentario a esa figura). Es curiosa la alusión a la trenza «como oy se acostumbra», testimonio de la gran aceptación que tuvo, entre las mujeres de la España de los Reyes Católicos, la cofia de tranzado (que es la que lleva esta doncella).

65. *Presentación de la Virgen en el templo.* Budapest, Museo de Bellas Artes. Los escotes de la joven con mongil y de la mujer del fondo (que no se aprecia bien en la fotografía) guardan semejanza con el de la mujer que aparece a la izquierda en la lám. I, ejemplo fechable en los años setenta. Se trata de un traje escotado en pico muy pronunciado a través del cual se ve un corpiño interior (el cos). Los «brahones», como las mangas ahuecadas en los hombros de las figs. 2 a 9, son elementos que las mujeres tomaron del traje de hombre (véase el comentario a la lám. VII). La moda de las mangas ahuecadas que, como los brahones, ensanchaban la línea de los hombros, tuvieron su apogeo antes de 1470. Los brahones, inspirados por el mismo ideal, debieron dejarse de estilar poco después de esa fecha. Los altos tocados de las mujeres que aparecen al fondo, así como el rollo levantado sobre la frente de la joven vestida con mongil, fueron modas que conocieron su apogeo antes de los años noventa (véanse las figs. 117, 118, 119 y la lámina XLVIII).

66. *Virgen con Santas,* por Domingo Ram. Barcelona, Colección Torroella. Perteneció al retablo de la iglesia de Santa María, de Maluenda (Zaragoza), contratado en 1477. Lo que en este mongil refleja la moda anterior a la que triunfó en los años ochenta, es el escote —redondo, pequeño y con gorguera—. Otros ejemplos fechados del mismo hay en la sillería del coro de la catedral de León, comenzada en 1467, y en el retablo de la iglesia parroquial de Pobla de Mafumet (Taragona), fechado en 1472. En los años ochenta, el escote con gorguera redondo y pequeño, fue sustituido por el escote con gorguera cuadrado y algo más grande, tal como aparece en las figs. 30 y 32.

67. *Teresa Enríquez como donante.* Toledo, Catedral, capilla de la Virgen de la Antigua. La cofia de tranzado aparece en una fase avanzada de su evolución, pues la funda para la trenza, o tranzado propiamente dicho, arranca más abajo de la nuca. Los verdugos, que asoman bajo el mongil, no son aros rígidos como en las láminas I y II; parecen estar hechos por el mismo procedimiento que en los ejemplos de las figs. 49, 50 y 51.

Lámina XXXII

68. *Virgen con Santas,* atribuido a Jaime Lana. Borja (Zaragoza), retablo de la iglesia de Santa María. Curiosa escena, interesante como ilustración, no sólo de trajes y modas, sino también de varias labores femeninas: encaje, hilado, bordado,

punto de aguja y confección de una especie de cordón hecho con hilos trenzados, que exige el trabajo combinado de dos mujeres. Esta especie de cordón o cinta de pasamanería no es otro que el «cairel» citado en los textos como una guarnición que se empleaba en algunas prendas de vestir —muy especialmente en las prendas moriscas que usaron los cristianos— y también como adorno de otros productos de las artes suntuarias. Es precisamente un almohadón representado en un sepulcro —el almohadón sobre el que reposa la cabeza de Don Alvaro de Luna en su famoso sepulcro toledano— lo que nos permite saber cómo eran exactamente los caireles. El contrato con el escultor estipula: «otrosy aya ençima de la cama un bulto del dicho señor maestre en muy gentil ábito e conteneçia, echado sobre dos coxines con sus borlas, con sus nudos e copas de perlas y con sus cayreles de dos en dos con una obra rica entremedias» *(Condiciones y ordenança...*, pág. 31). Los caireles que el escultor ha imitado en el alabastro —con su obra rica entremedias, sus borlas y todo lo demás, tal como se acordó en el contrato— son exactamente iguales a la labor que están haciendo las dos mujeres representadas en esta tabla. El tamaño reducido de la fotografía que publico no permite apreciar lo que resulta perfectamente claro en el original. Las dos mujeres que están confeccionando el cairel visten el traje corto llamado mongil. La que hace calceta lleva un traje holgado, con aberturas para sacar los brazos, estrechamente emparentado con las lobas de la lám. XXXIII; se diferencia de ellas en que tiene unas mangas cortas y abiertas, mangas en las que podemos reconocer las «alas» que según los textos tenían algunas lobas. (Compárese el traje de esta joven con la clara ilustración de una «loba con alas» masculina reproducida en la lám. XXVIII del volumen II.) La mujer que borda lleva una prenda corta de dos paños, semejante al «paletoque» que usaban los hombres (lám. XXXIV del vol. II); no tengo pruebas de que este nombre se diera también a una prenda usada por las mujeres. Hay en esta escena ilustraciones de modas que tuvieron su apogeo antes de 1470: el peinado con el pelo por detrás de las orejas (véanse las figs. 2, 5), los brahones en un mongil y la prenda corta semejante al paletoque masculino (que en el traje de mujer aparece en obras del segundo cuarto del siglo). Sin embargo, otras modas hacen posible pensar en una fecha próxima a ese año: el traje plegado en cuerpo y falda de la mujer que hila, no tiene ya las mangas frucidas en los hombros que estos trajes tenían antes de que, en el curso de la década de los sesenta, pasara la moda de los hombros anchos (véase el comentario a la fig. 3); también los brahones del mongil han reducido su tamaño y no marcan tan exageradamente, como antes, la anchura de los hombros (compárense con el ejemplo de la fig. 65); finalmente, una de las mujeres lleva el peinado que suplantaría totalmente al que dejaba las orejas al descubierto. Este nuevo peinado aparece aquí en su fase más antigua: las ondas laterales, muy altas, tapan justamente las orejas y dejan al descubierto las mejillas y el cuello, tal como en los ejemplos de las figs. 30 y 110. En las láms. I y II se pueden ver las dos fases sucesivas por que pasó después este peinado.

Lámina XXXIII

La loba aparece en los documentos escritos de la segunda mitad del siglo XV, como un traje que usaban comúnmente hombres y mujeres. Existen datos suficientes para identificar la loba de hombre con un traje talar, bien completamente cerrado, bien con dos aberturas laterales, llamadas «maneras», para sacar los bra-

zos (véase la lám. XXVIII del vol. II y la voz *Loba* en el Glosario). Algunas lobas podían tener unas «alas» semejantes a las mangas perdidas de los tabardos, pero más cortas. Sobre las lobas femeninas los textos son menos explícitos. Entre todos los trajes de encima usados por las mujeres de los que existen ilustraciones, los que con mayor fundamento podemos tomar como lobas son los que se reproducen en las figs. 69 y 70, en todo semejantes a las masculinas, excepto en que no son prendas talares, sino cortas.

69. *Nacimiento de la Virgen.* Barcelona, Colección Amatller. Otros personajes de esta misma escena se reproducen en las figs. 1 y 55. Compárese la «beca» o «chía» que lleva echada sobre los hombros con la de la fig. 59.

70. *La Visitación.* Madrid, Museo Lázaro Galdeano. Elementos que sirven para suponer una fecha aproximada: el tranzado de la cofia arranca muy alto, tocando el cuello todo a lo largo de él; el pelo, completamente retirado de la cara no tapa las orejas (véase el capítulo correspondiente del texto). A partir de los años setenta, la cofia de tranzado aparece invariablemente asociada con el peinado a modo de dos ondas pegadas a la cara que tapaban las orejas (láms. I, II).

71. *El abrazo ante la Puerta Dorada.* Colección Vaterra. Traje corto, despegado del cuerpo, con aberturas laterales para sacar los brazos, estrechamente emparentado con las lobas reproducidas en esta misma lámina. Sin embargo, las aberturas laterales, mucho más grandes, le dan cierta semejanza con los trajes de encima de la lám. XXXIV, más abiertos y largos.

Lámina XXXIV

No tengo datos suficientes para saber qué nombre se le daba a estos trajes. Su forma, muy particular, los diferencia de las otras familias en que se pueden agrupar los trajes de encima. Trajes muy semejantes a estos, con dos grandes escotaduras laterales, se usaron en los siglos XIV y XV en otros varios países de la Europa Occidental. Su origen remoto parece estar en un traje del que en España tenemos ejemplos en el siglo XIII (Bernis, *Ind. medieval...*, fig. 17).

72. *Santa Bárbara.* León, Catedral, sillería del coro. Comenzada en 1467.

73. *Santa Magdalena.* Madrid, Colección Roda. El estilo de los años sesenta se manifiesta en el talle largo, envarado, con la cintura hundida por detrás, y en las mangas fruncidas, que ensanchan la línea de los hombros (véase el comentario a la fig. 3). Posiblemente el traje de debajo tuviera un escote en pico, como los de la lám. I.

74. *Santa Catalina.* Bancal de un retablo. Sevilla, Museo Provincial. La saya, visible bajo el traje de encima, tiene todos los elementos típicos de la moda «francesa» de principios del siglo XVI: cintura marcada alta, pero «cinta» colocada baja, cayendo por delante; silueta de caderas abultadas; mangas muy amplias, de bocas anchas con un grueso reborde de piel. (Compárese con los ejemplos de la lámina XX.)

Láminas XXXV, XXXVI y lámina IV

El tabardo —traje de encima de la familia de las «ropas de cubrir», pues no era apto para llevarlo con manto— tenía como rasgo más característico las mangas: mangas perdidas, que no cumplían la función de cubrir los brazos, sino que colgaban de los hombros a modo de dos anchas tiras. Existían dos versiones del tabardo femenino: el tabardo «de camino», con la «capilla» propia de los trajes

de viaje, para cubrirse la cabeza; y el tabardo de aparato, sin «capilla», prenda de lujo que usaban las damas de elevada condición. No he encontrado ilustraciones del tabardo de camino, ni de ningún traje femenino con «capilla» o capuchón; sin embargo, los documentos escritos dan testimonio de que existían. Todos los tabardos reproducidos en estas láminas son trajes de lujo: de brocado (figs. 75, 79); de terciopelo (fig. 78); con guarniciones bordadas en el ruedo (fig. 77); con ricos forros que se lucen ampliamente (lám. IV). Unos se llevan sueltos y flotantes, otros se ciñen con un «texillo», una «cinta» o un «ceñidero». Unos son cerrados y otros tienen la falda abierta delante o en los costados, algo muy típico del siglo XV, que no era exclusivo de una u otra familia de prendas. Lo único que puede delatar la anterioridad o posterioridad de algunos de estos tabardos respecto a otros son los escotes. El más antiguo es el de la figura 75, en pico muy pronunciado, cerrado con una «puerta», como en los ejemplos de la lám. I, supuestos en la década de los setenta. El más moderno es el de la figura 79, ligeramente apaisado, con el borde horizontal más largo que los bordes verticales (véase el comentario a la fig. 101, fechada en 1509).

75. *Escena de la vida de Santa Elena,* por Pedro Berruguete. Paredes de Nava (Palencia), retablo de la iglesia de San Juan. Berruguete pudo pintar este retablo antes de su viaje a Italia en 1475, o inmediatamente después de su vuelta en 1483. Los datos que nos da la indumentaria son bastante más favorables a la primera hipótesis (Bernis, *P. Berruguete y la moda).* Las mangas del traje de la reina (con las bocas de las de la camisa colgando) son semejantes a las que se representan en una obra fechada en 1477 (figs. 13, 47), pero menos exageradas. (Sobre las transformaciones posteriores de este modelo de mangas, en el sentido de una progresiva exageración, véanse las figs. 36, 48, 79.) Modas que muy bien se pueden situar en los años setenta son: el tocado de la reina (un tocado de cuernos en su fase final) y el de una de sus damas (un rollo arqueado sobre la frente). (Véanse los comentarios de la fig. 115 y lám. XLVII.) Esta escena, en que una reina se presenta con aparato, acompañada por sus damas, nos permite imaginar cómo irían vestidas Isabel la Católica (en una fiesta dada en honor de los embajadores de Borgoña, el año 1476) y la Duquesa de Medinasidonia (en el bautizo del príncipe Don Juan, el año 1478), dos ocasiones solemnes próximas en la fecha a este retablo. El traje de la reina Isabel se componía de «un brial de terciopelo verde y un tabardo de carmesy raso» *(Relación fiestas de Alcalá).* La Duquesa de Medinasidonia, madrina del príncipe, se presentó del modo siguiente: «Traía consigo nueve doncellas, vestidas todas de seda, cada una de su color, de briales e tabardos; e ella venia vestida de un rico brial de brocado, e chapado con mucho aljófar grueso y perlas, una muy rica cadena al cuello, e un tabardo de carmesí blanco ahorrado en damasco, el qual ese dia, acabada la fiesta, dió a un judío Albadán del Rey que llamaban Alegre» (Bernáldez, pág. 529).

76. *Proyecto para la Capilla de San Juan de los Reyes,* de Toledo. Dibujo de Juan Guas. Madrid, Museo del Prado. Se desconoce la fecha del proyecto. En 1490, cuando el autor hace testamento, las obras debían de estar ya bastante avanzadas. La imagen que se nos ofrece de Isabel la Católica la presenta con el mismo exagerado escote que la miniatura reproducida en la fig. 46, correspondiente a su juventud. Ello prueba, tratándose de una reina tan alabada por su honestidad, que la moda de estos enormes escotes estaba entonces aceptada como algo natural. Bajo el tabardo asoman los brazos, con las anchas bocas de las mangas de la camisa colgando, según moda típicamente española. Las mismas mangas, en su fase

inicial, aparecen en la fig. 75. El bullón, que forma la camisa en el codo, es sensiblemente más pronunciado que en los ejemplos de hacia 1480.

77. *La Virgen y los pretendientes,* por Pedro Berruguete. Plasencia, Palacio Episcopal. Esta obra no parece muy posterior a 1483, el año en que Berruguete vuelve a España después de su estancia en Italia. La dama que aparece en segundo término, a la derecha, va vestida y tocada según la moda franco flamenca que se ilustra y se comenta en la lámina X; su traje y tocado encajan, pues, mejor en los años ochenta que en la última década del siglo. Nótese la guarnición bordada en el ruedo o borde de la falda del tabardo. Las cuentas del tesorero de Isabel la Católica, donde constan varios pagos para tabardos de la reina y de las infantas bordados de oro, nos descubren que el bordado no se hacía directamente sobre la prenda, sino sobre una tela que se superponía a ella. En 1482, por ejemplo, se paga al bordador Alonso de Zumel por una tira de bordado de oro que hizo para guarnecer un tabardo de grana de la reina, en la que entraron vara y media de raso, nueve onzas de hilo de oro y seda para puntear *(Cuentas...,* I, pág. 26). En 1484 se compraron para la infanta Isabel cinco varas de grana de Ruán para un tabardo bordado, y se dieron al mismo Alonso de Zumel «para bordar el dicho tabardo lo siguiente: una vara e quarta de terciopelo para asentar la bordadura, honze onças de oro para bordar el dicho tabardo...» *(Cuentas...,* I, pág. 47). En otras ocasiones el tesorero anota gastos como los siguientes: «por una bordadura asentada en ceti morado, en un tabardo de grana de Florencia... terciopelo carmesy para bordar sobre ello una guarnición» *(Cuentas...,* I, págs. 67, 141).

78. *La Virgen y los pretendientes,* por Pedro Berruguete. Paredes de Nava (Palencia), retablo de la iglesia de Santa Eulalia. Se considera obra de la última época del pintor, del cual se sabe que en 1505 hacía poco que había muerto. Berruguete repite la misma escena que en el retablo de Plasencia (fig. 77). En ambas versiones, muy parecidas, ha imaginado a la Virgen como una joven y elegante doncella, rodeada de sus damas y vestida con tabardo (el traje propio de las grandes solemnidades). La moda algo más avanzada de la segunda versión, algunos años posterior, se delata en las mangas del traje que lleva bajo el tabardo: la camisa asoma en bullones muy pronunciados, según era moda en los años noventa (otros ejemplos, fechados en esos mismos años, hay en las figs. 34, 35, 64). Nótese el «ceñidero», anudado delante, que hace que el tabardo (del mismo corte que el de la fig. 77) se pliegue en la cintura. La moda de los ceñideros de lencería, como el de esta figura, puede documentarse a partir de 1486 *(Santa Tecla,* en el retablo de Santa Tecla y San Sebastián, por Huguet, catedral de Barcelona).

79. *Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes.* Madrid, Museo del Prado. La moda algo más avanzada que en la fig. 78, se delata en la forma del escote (más apaisado) y en las mangas. Se trata de las típicas mangas de la moda española, que muestran la camisa colgando en dos grandes picos blancos (figs. 48, 49, 76); en este caso presentan la novedad, respecto a los ejemplos anteriores, de ser unas mangas de camisa larguísimas, por lo cual se fruncen en el antebrazo mucho más apretadamente.

Lámina XXXVII

80. *Profesión de Santa Clara.* Barcelona, Catedral, retablo de Santa Clara y Santa Catalina. El retablo, según documentos, se pintó poco después de 1450; en una de sus escenas aparece San Vicente Ferrer, canonizado en 1455. (A este mismo retablo pertenecen las figs. 2, 4, 97 y 114.) Dos de las mujeres llevan una especie de

capita corta, en la que podemos reconocer, posiblemente, uno de los modelos que presentaba el pequeño «mantonet», citado en los textos catalanes. Este modelo, cerrado delante, se estilaba en los años cincuenta. A esos años pertenece también el otro ejemplo fechado que conozco: una miniatura del *Libre Vermell*, conservado en el Monasterio de Monserrat, cuya fecha puede suponerse por una de sus miniaturas, que representa a Nicolás V confirmando la Cofradía de Monserrat en 1453. Posiblemente se trate del modelo abierto a un costado, que aparece en la fig. 84, también de los años cincuenta. La mujer de la izquierda lleva una «ropa» suelta y abierta por delante de arriba a abajo, como las ropas de la lám. XXVII, pero abierta, además, en los costados. Las aberturas laterales lo mismo se hacían en los trajes para vestir a cuerpo (lám. VI) que en los trajes de encima (lám. IV; figura 76). Son un ejemplo más de la influencia del traje de hombre en el de mujer, ya que los hombres abrían las faldas de sus vestidos para mejor cabalgar. Las mangas de esta ropa, con una abertura por donde se sacan los brazos, son semejantes a las que se representan en la fig. 1, pero denotan una moda algo más avanzada. Allí son las mangas anchas en su parte central, más antiguas, de moda todavía en los años cuarenta; aquí son ya las mangas tubulares, tal como se estilarían en lo sucesivo. Estas mangas, que en el traje de hombre estaban destinadas a tener una larga vida, fueron abandonadas pronto por las mujeres. Los únicos ejemplos fechados de ellas que conozco —en trajes de mujer— son el que comento y el de la fig. 84. Existen algunos otros en obras de fecha desconocida, en los que aparecen asociados con los trajes plegados de mangas frucidas en los hombros, trajes que pasaron de moda en el curso de los años sesenta (véase el comentario a la fig. 3). Las mangas del traje de debajo, abiertas longitudinalmente, ilustran el comienzo de la moda, que consistía en dejar asomar las bocas de las mangas de la camisa. Su evolución posterior puede seguirse en las figs. 13, 48 y 49.

81. *Santa Magdalena*, por Valentín Montoliú. Villafranca del Cid (Castellón), Ayuntamiento, retablo de San Cosme y San Damián, contratado en 1455. Representa otro modelo de la familia de las capitas cortas a las que supongo que se les daba el nombre de «mantonet», en diminutivo. Este modelo, abierto por delante, había tenido —con algunas muy ligeras variantes— una gran aceptación entre las mujeres de la Corona de Aragón, desde los años veinte del siglo XV (véanse las figuras 125, 128, de Bernis, *Ind. medieval...*). Pasó de moda poco después de mediar el siglo, pues no conozco ningún ejemplo posterior al de esta figura. Los hombros anchos y la silueta del torso son expresión de la misma moda que ilustran las figs. 3, 7, 8, 9, 11 y 12 (véase el comentario a la fig. 3). Tenemos aquí una ilustración del traje corto para vestir a cuerpo (distinto de sayas y briales, que eran largos) que las mujeres vestían, a veces, encima de las vasquiñas. Otros modelos del mismo se reproducen en las figs. 2, 19, 51. Creo posible que fueran estos trajes cortos femeninos los que recibían el nombre de «sayo», en masculino, el mismo nombre del traje con faldas que usaban los hombres. Resultan curiosas las grandes mangas perdidas, que tienen la apariencia de ser mangas independientes hechas con alguna de las telas de lino que se empleaban en las camisas, las tocas y en prendas moriscas. No es raro que en los inventarios de vestidos se citen mangas sueltas. Posiblemente no fueran muy diferentes a las de esta figura las que se describen en algunos inventarios de los años sesenta: «manegues listades de fil e seda ab franchs», «manegues ab listes grogues e negres e burelles» (Inv. bienes Luis Cornel); «un par de mangas de lyno» (Inv. bienes Juan Tocino).

Láminas XXXVIII y XXXIX

Dos ejemplos de la lám. XXXVIII ilustran cómo era, al mediar el siglo, la prenda corta compuesta de tres paños. Uno formaba la espalda y los otros dos los delanteros. Su nombre posible, dado su pequeño tamaño, era «mantonet» en catalán y «mantonina» en castellano. Los ejemplos de la lámina XXXIX muestran la transformación sufrida por esta prenda, al hacerse considerablemente más larga, dando lugar a la que a fines del siglo XV se llamaba «mantilla de aletas». Lo mismo en su versión corta, de moda desde los años veinte del siglo XV, que en su posterior versión larga, esta prenda parece haber sido una creación original de la moda española del siglo XV.

82. *San Luis de Tolosa y donante,* por Jaime Huguet. Berlín, Museos Nacionales. Se da por una de las primeras pinturas de este artista, cuya obra documentada va de 1454 a 1492. Rasgos típicos de la moda al mediar el siglo son: las mangas fruncidas en los hombres (véanse las láms. V a VIII) y el escote en pico muy pronunciado, con una gorguera provista de pequeños botoncillos (véase la fig. 102), anterior a la moda de las gorgueras que no dejaban ver ninguna clase de cerramiento. Respecto al «tocado de cuernos», véanse los comentarios a la lám. XLVII. El peinado de esta dama, con el pelo por detrás de las orejas —tal como se estilaba a mediados de siglo—, pero con dos onditas acusadamente marcadas sobre ellas, se representa en algunas obras catalano-aragonesas, asociado a modas típicas de los años cincuenta (mangas fruncidas que ensanchan los hombros, pliegues regulares recorriendo cuerpo y falda, silueta de talle hundido por detrás).

83. *Nacimiento de San Juan Bautista.* Cambridge, Estados Unidos, Colección Sert.

84. *La Virgen y el Niño con cuatro santas,* por Jaime Huguet. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña. Del retablo de la Capilla de los Revendedores, en la parroquia barcelonesa de Santa María. La capilla fue concedida al gremio en 1455; su altar fue consagrado en 1466. Parece tratarse de un «mantonet» abierto a un costado y cerrado delante, posiblemente el mismo modelo que aparece en la fig. 80. Ilustra la fase más antigua de la moda de mostrar la camisa a través de unas mangas abiertas a lo largo: los puntos de unión de la abertura son numerosos (después se irán distanciando) y las mangas de la camisa asoman sin romper la línea continua del perfil del brazo (después irán sobresaliendo en bullones cada vez más pronunciados). Véanse las fases sucesivas por las que pasó esta moda en las láms. XVI y XVII.

85. *Breviario Romano* con las armas de los Reyes Católicos. Monasterio del Escorial, Biblioteca, B-2-15.

86. Isabel la Católica. *Cancionero de Pedro Marcuello.* Chantilly (Francia), Museo Condé. Miniatura en la parte del códice ilustrada en 1488 (Bernis, *Las Miniaturas...*). La reina Católica aparece totalmente vestida a la moda española: en los verdugos que se ven a través de las aberturas del traje, en la mantilla de dos aletas y en las grandes de mangas de la camisa que asoman colgando ostentosamente. Silueta pesada y maciza, en total desacuerdo con las modas que imperaban por entonces en otros países de Europa.

87. *Llanto sobre el cuerpo de Cristo,* por Fray Alonso de Zamora. Burgos, Museo Arqueológico, sarga procedente del Monasterio de Oña (Burgos). Se pintó durante el mandato de Fray Juan Manso (1479-95), con mayor probabilidad durante la década de los noventa. Si se compara este manto con los otros de la misma lá-

mina, puede apreciarse su forma asimétrica, con un solo delantero (es decir, una sola aleta) en lugar de dos.

Láminas XL y XLI

El manto asimétrico con una sola «manera» fue una prenda tradicional española, cuya historia puede seguirse desde el siglo X. Los ejemplos que existen de él en obras del siglo XV son muy numerosos. Presentaba variaciones en cuanto a corte, tamaño y manera de llevarlo puesto: cortado en capa y escotado (fig. 88, 90); en forma de segmento de círculo (figs. 89, 91, 92); con la «manera» bien a la derecha, bien a la izquierda.

88: *Estatua funeraria de Doña Isabel de Cuadros,* por Egas. Monasterio de Guadalupe, sepulcro de los Velasco, contratado en 1467. El curioso documento del contrato dispone lo siguiente respecto a los vestidos de esta dama: «el bulto de la dueña ha de estar tocada de dos tocas llanas, una mas baxa que llegue cerca de las cejas, e la otra un poco mas alta, e amas a dos que lleguen cerca de los ombros en tal manera que non cubran mucho el manto. E ha de tener su reboço por debaxo de la barva, en tal manera que cubra bien la garganta, e la barva quede descubierta; e salga por debaxo del reboço una cadenita con una qresta pequeña, que venga a caer en medio de los pechos» *(La obra que ha de faser Egas...).* En las disposiciones sobre la policromía de estos sepulcros se dispone lo siguiente: «El bulto de la señora Ysabel (se pinte) el manto negro, lo que paresce del balandrán pardillo escuro, la cadena e crus e joyel sea dorada, las piedras las colores que requieren, el texillo prieto, e fevilla e guarnición de oro, el rostro e manos encarnadas, e las tocas blancas con el reboço» *(Lo que mandó faser la señora Doña Ysabel...).* El escultor, como puede verse, cumplió minuciosamente lo estipulado. El traje de encima que lleva Doña Isabel de Cuadros y que el texto transcrito llama balandrán (traje holgado, sin costuras en la cintura y abierto por delante de arriba a abajo), parece ser el mismo que otros textos llaman «ropa». Este documento ha sido decisivo para la identificación del balandrán del siglo XV, una prenda completamente diferente de la que tiempo después recibiría este mismo nombre. (Véanse en el Glosario las voces *Balandrán* y *Ropa.*)

89. *La Condesa de Montalván, esposa de Don Alvaro de Luna, como donante.* Toledo, Catedral, retablo de la Capilla de Santiago. El documento del contrato de este retablo, fechado en 1488, describe del modo siguiente la manera cómo el pintor debía de representar a la donante: «En la pieça de la mano syniestra la Señora Condesa de Montalván, fincada de rodillas, con sus tocados honestos, como su señoría solía traer, e con un mongil de terçiopelo, e su manto de estrado atrás, que descubra mucho el mongil, y recobdada sobre un rico sitial de brocado, sobre sus almohadas de brocado, e su alcatifa, e resando en su libro, e sus cuentas en la cinta, e puesta en rico doser de brocado, e Sant Antonio cómo le representa a Nuestro Señor» *(Traslado autorizado...).* El manto de estrado, como su mismo nombre indica, sería un manto para usar en el interior, más pequeño que los amplios mantos con que las mujeres se envolvían cuando salían al exterior. Este documento se ha publicado transcribiendo erróneamente estrado por costado («Archivo Español de Arte y Arqueología», 1929, pág. 120). Debo la lectura correcta a doña Consuelo Gutiérrez del Arroyo, autoridad máxima en paleografía española.

90. *Nuestra Señora de la Gracia.* Avila, Catedral.

91. *Santo Entierro,* por Fernando Gallego, Arcenillas (Zamora), retablo de la iglesia parroquial. Estuvo en la catedral de Zamora, donde lo vio Jerónimo Münzer en 1495.

92. *Estatua funeraria de la reina de Castilla, Isabel de Portugal,* por Gil de Siloe. Burgos, Cartuja de Miraflores. Sepulcro diseñado en 1486. Un detalle de esta misma escultura se reproduce en la fig. 35.

Lámina XLII

Si comparamos el manto de la fig. 93 con los de las figs. 94 y 95, apreciaremos que el primero, hecho con menor cantidad de tela, parece tener forma semicircular, mientras que los otros dos, bastante más amplios, extendidos tendrían la forma de un segmento de círculo menor que media circunferencia. En consecuencia, el borde recto que se echa sobre los hombros, y el borde curvo de la parte inferior del manto, son bastante más largos en los ejemplos de las figs. 94 y 95. Sabemos que el «mantillo», que era el que usaban las mujeres del pueblo, se hacía con menos cantidad de tela que otros mantos. (Véanse en el Glosario las voces *manto* y *mantillo.)*

93. *Moisés seguido por el pueblo.* Sevilla, Catedral, sillería baja del coro. Comenzada por Nufro Sánchez, que firma su obra en 1478. Continuada por Dancart el mismo año, maestro mayor de la Catedral en 1480. Este relieve, como el de la fig. 17, pertenece a la serie que se supone de Dancart.

94. *Curación del ciego,* por Fernando Gallego. Comercio de Arte. Del retablo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, realizado entre 1480 y 1488. Al mismo retablo pertenece la fig. 29.

95. *Dama a los pies de la estatua funeraria de la Condesa de Tendilla.* Guadalajara, iglesia de San Ginés. Esta figura, que hoy se nos antoja de aspecto monjil, ilustra un estilo de vestir, sobrio y recatado, adoptado en la España de los Reyes Católicos por una gran mayoría de las mujeres que pasaban de una cierta edad. En los sepulcros de damas nobles, en las figuras de donantes de los retablos, en las escenas del Nacimiento de la Virgen o de San Juan, que son imágenes vivas de la vida hogareña de aquel tiempo, encontramos una y otra vez mujeres vestidas de esta manera. Estas damas, envueltas en sus mantos y cubiertas con sus tocas, serían entonces personajes familiares para las gentes de los más variados sectores sociales. Dos siglos después, las viudas y la dueñas seguían vistiendo en España de forma muy parecida a la de estas damas del siglo XV.

Lámina XLIII

96. *Virgen de la Misericordia.* Les Escaldes, Cerdeña. Escuela catalana, atribuido al Maestro de Olot.

97. *Santa Águeda.* Retablo de Santa Clara y Santa Catalina. 1455. Barcelona, Catedral. Al mismo retablo pertenecen las figs. 2, 4 y 80. Las «crespinas» eran cofias de red hechas con hilos de oro o plata, o guarnecidas con piedras preciosas. Se llevaban sobre una cofia de tela, como en este caso, o directamente sobre el pelo, como en la fig. 98. La cofia de tela sobre la que va la crespina, hueca en los lados, se repite en otras figuras de este retablo (fig. 80) y en el retablo de los Revendedores, de Huguet, pintado por los mismos años. Pudiera tratarse de una moda local catalana de breve duración.

98 y 99. *La Circuncisión,* por el Maestro de los Reyes Católicos. Nueva York, Colección Satterwhite. Tabla pintada para la familia real con motivo de las bodas de los infantes Juan y Juana con los príncipes Margarita y Felipe, celebradas en 1496 y 1497. Margarita de Austria tenía, en 1499, según inventario de sus bienes, varias tiras de cabeza de gran valor, algunas de las cuales serían semejantes a las de la fig. 99. Una de ellas se describe del modo siguiente: «otra tira de cabeça en que ay çincuenta e çinco pieças de que salen de cada una pieça un pinjante esmaltado de rosicler e blanco e verde» *(Libro de las joyas...).*

100. *Las bodas de Canaán.* Belorado (Burgos), iglesia parroquial. La camisa, cerrada hasta la base del cuello, cubriendo todo el escote, permite situar esta obra en los años noventa. Otros ejemplos de la misma moda hay en las figs. 34, 37, 99, 107. También el peinado —el pelo, pegado a la cara, cubre las orejas bajando hasta el cuello— responde a la moda de esos años.

101. *Entierro de Cristo,* por Juan de Flandes. Palencia, Catedral, retablo mayor, contratado en 1509. El tranzado, o funda encintada para la trenza, que en otros ejemplos cuelga sobre la espalda, está aquí enrollado a la cabeza. Novedad en la forma del escote es que éste se hace más apaisado y más bajo por detrás. Se inicia así la tendencia a dejar libre la línea de los hombros, tendencia que culminará en los años veinte del siglo XVI.

LÁMINA XLIV

102. *Milagro del Mont Saint Michel,* por Jaime Huguet. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña. Retablo que estuvo en la Capilla de los Revendedores, en la parroquia barcelonesa de Santa María. La capilla fue concedida al gremio en 1455, y su altar fue consagrado en 1456. Modelo de toca que aparece en obras catalanas del tercer cuarto del siglo XV. La forma de la toca de debajo —en curva que avanza sobre la frente y se retira en las sienes— delata influencias italianas, siempre más sensibles en Cataluña y Valencia que en Castilla. Los modelos italianos aparecen en obras de Lippo Memni, Domenico Veneziano y Benozzo Gozzoli, entre otros. El ejemplo más tardío, que conozco, está en el retablo de Santas Justa y Rufina, de Maluenda (Zaragoza), contratado en 1475 con Domingo Ram y Juan Rius.

103. *Nacimiento de la Virgen,* atribuido a Jaime Lana. Borja (Zaragoza), iglesia de Santa María.

104. *Martirio de San Dionisio,* por Rodrigo de Osona. Valencia, Catedral. Ejemplo en el que se aprecia claramente la manera de sujetar la toca para que tape el cuello.

105. *Predicación de San Juan Bautista,* por el Maestro de Palanquinos. Comercio de Arte. Modelo de cofia, plisada en la parte que cubre las orejas, semejante a la que lleva Isabel la Católica debajo de otra toca transparente, en su más conocido retrato (fig. 107).

106. *Escena de la vida de San Bernardino.* Presento esta figura como ejemplo del mismo tocado que lleva Isabel la Católica en el retrato de la fig. 107. Las mangas, a la moda española, dejando asomar las de la camisa, aparecen en una fase muy avanzada de su evolución, con bullones muy pronunciados. Curiosa ilustración de guantes.

107. *Retrato de Isabel la Católica,* atribuido a Juan de Flandes. Madrid, Academia de la Historia. El tocado se compone de una cofia y una toca transparente encima, según era moda entonces entre las mujeres de una cierta edad (figs. 54, 106);

las jóvenes llevaban sólo la cofia (figs. 43 y 105). La cofia de la reina es plisada en la parte que cubre las orejas, como la de la fig. 105; se sujeta con una cinta alrededor de la coronilla, como en la fig. 106. El peinado, con las ondas que tapan las orejas, aparece en una fase avanzada de su evolución, pues las ondas, muy bajas, casi rozan los hombros (véase el capítulo correspondiente del texto). La reina lleva una camisa bordada al gusto morisco. Posemos información abundante sobre las ricas camisas que gastaba la reina. Éstas se describen con todo lujo de detalles en una relación de ropa blanca del año 1503 y en los inventarios que se hicieron a su muerte en 1505. Estos documentos describen camisas bordadas con «tiras» (cuatro o cinco a lo largo de las mangas y del cuerpo, como en la lám. II y en la fig. 62), o bordadas con «gayas», mucho más numerosas y más cortas, concentradas alrededor del cabezón y en las bocas de las mangas. En este retrato se trata, pues, de una camisa con gayas. Algunas de las camisas gayadas de la reina se describen del modo siguiente: «un camisa de olanda delgada que tiene en la delantera del cabezón diez e ocho gayas de oro hilado», «una camisa de olanda, labrado el cabeçón de seda negra de punto de almofarán, con unas gayas alrededor de él de la dicha lavor» *(Recámara reina...)*. En otras de las camisas descritas, las gayas se combinan con punticos, exactamente igual que en este retrato: «otra camisa de olanda de mangas largas anchas, que tiene el cabeçón labrado de punto Real de unos lazos, que tiene diez e seys gayas por delante, de oro hilado, con unos punticos de seda verde». También la camisa de la reina, en el retrato, tiene un bordado en el cabezón, si bien con castillos y leones en vez de lazos. Los punticos vuelven a aparecer en otra camisa «con mangas angostas plegadas y en cada una de ellas nueve gayas del dicho oro hilado, con unos punticos de seda negra, y es cada gaya de la largura de un xeme» *(Recámara reina...)*. Las gayas combinadas con punticos es tema que se repite en las camisas de Juana la Loca inventariadas a su muerte *(Libro de cuentas,* págs. 307, 308, 310, 312, 315); una de ellas tenía «XII gayas y junto a ellas unos punticos de seda negra», y otra «XVI gayas por la delantera y entre ellas unos punticos llanos de grana». El motivo de las lisonjas y de las medias lisonjas aparece también en algunas de las camisas labradas de la reina Isabel *(Recámara reina...)* y de Juana la Loca *(Libro de Cuentas,* pág. 313). La reina viste según una moda que apareció en los años noventa: camisa con pequeño escote redondo, vestida bajo un traje de gran escote cuadrado. Con esta moda —de la que hay ejemplos fechados en las figs. 34, 62, 99— la parte visible de esta prenda interior se hizo mayor; las camisas que antes se venían usando, con escotes cuadrados y más grandes, asomaban sólo ligeramente, bordeando los escotes de los vestidos (figs. 10, 25, 27, 50, 78). A camisas de esta nueva forma parece referirse la relación de ropa blanca de la reina, en 1503, cuando anota «veynte e quatro camisas de olanda que son labradas de oro hilado e gayadas, con sus cabeçones redondos» *(Recámara de la reina...)*.

Existen varias réplicas de este retrato de Isabel la Católica. Su atribución es discutida, pero se suele dar como obra del pintor de la reina Juan de Flandes. El ejemplar que se ha publicado varias veces como el original, es el que se conserva en el Palacio Real. Sin embargo, si lo comparamos con éste de la Academia de la Historia, la camisa nos descubrirá que el ejemplar de Palacio es una copia del ejemplar de la Academia. Los castillos que aquí alternan con los leones —emblemas de los reinos de Castilla y de León— en el ejemplar de Palacio se han convertido en cuatro barras cruzadas. Los punticos y lisonjas (motivos aludidos en los inventarios que describen las camisas de la reina), aquí se reconocen perfectamente, pero re-

sultan mucho más imprecisos en el ejemplar de Palacio. Es admisible que un copista no reconociera los castillos —no perfectamente claros en el original—, pero no que interpretara las barras por castillos, siendo precisamente junto a los leones como cobran sentido. También sería explicable que un copista adulterase ligeramente el dibujo del bordado, pero tampoco sería de esperar que de un dibujo impreciso sacase exactamente los motivos descritos en los inventarios de las camisas que tenía la reina en los años en que le hicieron el retrato.

108. *Escena de la vida de San Basilio.* Barcelona, Colección Bosch. Procede de la iglesia parroquial de Villalonquéjar (Burgos). Ilustra la manera más común de llevar las tocas moriscas: la toca envuelve un «rollo» que se encaja en la cabeza. Debajo de la toca, el pelo va recogido en una cofia de red. Las tres guarniciones típicas de las tocas moriscas eran los «rapacejos», los «vivos» y las «orillas». Sabemos que rapacejos y vivos se ponían en los extremos (véase la voz *alhareme* en el Glosario). Las orillas se ponían en los bordes, como en la fig. 109, y también —en contra de lo que su nombre mismo podría hacer pensar— por el medio. Este ejemplo pudiera ser ilustración de una toca decorada con orillas.

109. *La Visitación.* Villalcázar (Palencia), retablo de la iglesia. En este ejemplo, uno de los extremos de la toca se cruza bajo el rostro, cubriendo el cuello. Viene así a cumplir la misma función que las tocas de debajo y los «rebozos» (figs. 52, 59, 88, 103). Esta manera de llevarlas puestas era lo único en lo que las tocas moriscas de las mujeres podían diferenciarse de las de los hombres, pues era costumbre que las mujeres de una cierta edad llevasen el cuello tapado. Las mujeres usaron los alharemes también para taparse el rostro cuando iban de viaje.

110. *La mujer adúltera delante de Jesús.* Huesca, Museo de Bellas Artes. Se cree que perteneció al retablo de la Santa Cruz, de Blesa, obra de Miguel Ximénex y Martín Bernat, hoy en el Museo de Zaragoza, pintado en 1485-86. Ejemplo de uno de los altos tocados de variadas y caprichosas formas creados por la moda franco-flamenca. No acierto a incluirlo ni entre los bonetes ni entre los rollos, pese a que tiene un cierto parentesco con unos y otros. (Compárese con los rollos de las figs. 117 a 119, y con los bonetes de la lám. XLVIII). Posiblemente no tuviera ningún nombre especial, pues había tocados que no lo tenían. Algunos inventarios y cartas de dote, siendo documentos que debían servir para identificar lo inventariado y que, por lo tanto, daban a cada prenda su nombre particular, se refieren a veces simplemente a «tocaduras de cabeza» *(Relación de joyas...)*, o a tocados, sin más. El inventario de los bienes de Margarita de Austria, por ejemplo, redactado en 1499, describe tocados de terciopelo carmesí y de terciopelo negro, con guarniciones de oro y de esmaltes, de perlas y diamantes *(Libro de las joyas...*, págs. 34, 35). Otros ejemplos fechados de tocados con silueta parecida al de esta figura hay en la sillería del coro de la Catedral de León, comenzada en 1467, y en un *Nacimiento* de la iglesia de San Ginés, de Guadalajara, posterior a 1482. El apogeo, en España, de los altos tocados de formas caprichosas inspirados en la moda franco-flamenca parece haber correspondido a las décadas de los setenta y de los ochenta.

111. *Retablo de San Cosme y San Damián.* Barcelona, Catedral. Existen recibos del pintor Nadal, a cuenta de este retablo, de los años 1453 y 1454.

112. *Retrato de la Marquesa de Santillana,* por Jorge Inglés, 1455. Madrid, Colección del Duque del Infantado. (Al mismo retrato pertenece la fig. 5.) El «rollo», muy grueso, aparece en este caso forrado con una tela semejante a la empleada en las tocas. La cofia que lleva la Marquesa bajo el «rollo», ajustada a la cabeza y su-

jeta bajo la barbilla, se asemeja a las cofias que habían usado los hombres en los siglos XIII y XIV. En la época de los Reyes Católicos, la moda femenina prefería las cofias que permitían lucir la cabellera, como las de las figs. 25, 33 y 43. Sin embargo, la cofia tradicional que cubría totalmente la cabeza y se ataba bajo la barbilla, se conservaba. Además de este retablo, existe el testimonio de ello en una relación de ropa blanca de la infanta Isabel, hecha después de su muerte, donde se cita «una cofia de orejas de cambray, quel un ramal tiene media vara e el otro tres quartas» *(Testamentaría...*, pág. 264).

113. *La Coronación de espinas*, por Alonso Sedano. Burgos, Museo Catedralicio, antiguo retablo mayor de la Catedral. El «rollo», grande como el de la fig. 111, presenta la particularidad de tener una especie de toca enrollada a él, según moda de la que existen numerosos ejemplos. El más antiguo que conozco está en una tabla que representa la *Danza de Salomé*, de la Colección Straus, de Viena, fechable hacia 1470 por los trajes de los personajes. El peinado, con dos ondas muy bajas, rozando el cuello, y sus bordes vueltos ligeramente hacia atrás, se representa en obras fechadas en los alrededores de 1490 (fig. 64).

Lámina LXVI

Los rollos en su forma más sencilla —una rosca de sección circular encajada en la cabeza— se estilaron a lo largo de todo el período estudiado en este libro. Otros tipos de rollos estuvieron de moda solamente durante una parte de ese período. El modelo de la fig. 114, muy estrecho, tuvo su apogeo antes de 1450. Los de las figs. 115 y 116, en forma de uve con el vértice sobre la frente, representan la fase final de una moda importada. Desde los años treinta del siglo XV, por lo menos, estos rollos curvados habían entrado a formar parte de diferentes tocados: unos, con la silueta típica de los «cuernos»; otros, con los altos tocados que los historiadores del traje francés identifican con el «henin». El modelo de la fig. 115 tiene un aire más francés; el de la fig. 116 no es más que un recuerdo de los modelos originales y un ejemplo de cómo en España se interpretaban libremente las modas importadas. La moda de estos rollos curvados sobre la frente debió pasar poco después de 1480; los dos ejemplos de esta lámina son los más tardíos que conozco. Los rollos de las figs. 117, 118 y 119, partidos delante y con los dos extremos dirigidos hacia arriba, nacieron como consecuencia de la tendencia a elevar los tocados, buscando por todos los medios alargar y esbeltecer la figura humana. Los modelos originales en que estos tocados españoles se inspiraron, se representan en obras de pintores de la escuela flamenca, tales como Petrus, Christus, el Maestro de Santa Gúdula y otros. Los rollos de las figs. 117 y 119 son interpretaciones muy fieles de sus modelos, pero no así el de la fig. 118. Los ejemplos españoles más tardíos, que conozco, son de 1489 (retablo de la ermita de Santo Domingo, en Almudévar, provincia de Huesca, por Juan de la Abadía) y de 1486 (retablo de Blesa, en el Museo de Zaragoza, obra de Miguel Ximénez y Martín Bernat). El más antiguo, entre los fechados, es el de la fig. 117.

114. *Santa Eulalia*. Barcelona, Catedral, puerta lateral del retablo de Santa Clara y Santa Catalina. Modelo de gorguera, con un pequeño escote en pico y cerrada con unos cordones, que pasó de moda poco después de mediar el siglo; no conozco ejemplos de ella posteriores al de esta figura.

115. *Salomón y la reina de Saba.* Sevilla, Catedral, sillería baja del coro. Obra en la que intervinieron varios autores. Este relieve pertenece a la misma serie que las figs. 17 y 93, la que se cree comenzada por Dancart en 1478.

116. *La degollación de San Juan Bautista,* por Pedro Berruguete. Santa María del Campo (Burgos), retablo de la iglesia. Un detalle de esta misma escena puede verse en la fig. 10.

117. *Santa Magdalena.* Toledo, Catedral, Puerta de los Leones. Comenzada en 1452 por Hanequin de Bruselas; se terminaba hacia 1464. La moda franco-flamenca se manifiesta, además de en el tocado, en el peinado, con unas pequeñas trenzas curvadas sobre las sienes, como en las figs. 115 y 119.

118. *Predicación de San Juan Bautista.* Bilbao, Museo de Bellas Artes. El escote, pequeño y más trapezoidal que cuadrado, responde a la moda que precedió a la de los grandes escotes cuadrados, que fueron plenamente aceptados a partir de los años ochenta. Compárese con el ejemplo similar de la fig. 58.

119. *Flagelación de Santa Engracia,* por Bartolomé Bermejo. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Por tratarse de una princesa, lleva una corona encajada en los extremos levantados del rollo. Es de notar que los personajes de las obras de este pintor visten según la moda flamenca muy pura. El peinado de las pequeñas trencitas dobladas, semejante al de las figs. 115 y 117, aparece aquí en otra variante.

LÁMINA XLVII

Los llamados «tocados de cuernos» fueron unos de los más extravagantes y complicados entre los creados por la moda occidental durante el siglo XV. En España podemos seguir su historia, con ejemplos suficientes, desde la segunda década del siglo XV hasta su desaparición, poco antes o poco después de 1480. Estos tocados, conservando como rasgos más sobresalientes las dos protuberancias a las que debían su nombre, se prestaban a múltiples variantes. Esta lámina ilustra algunas de ellas. Las protuberancias (que a partir de los años treinta habían tendido a hacerse más pronunciadas y afiladas), al mediar el siglo presentaban el perfil que tienen en las figs. 121 y 82. Poco antes de 1460, coincidiendo con la tendencia general a elevar los tocados, tanto los masculinos como los femeninos, los cuernos crecieron repentinamente (figs. 3, 122, 123, 124). En su fase final, los cuernos se redujeron, y tomaron un perfil más semejante al de los modelos con que iniciaron su historia (fig. 125). Los últimos ejemplos fechados que conozco de ellos, en esta su última fase, están en los relieves de la sillería del coro de la Catedral de Sevilla, en la parte que Nufro Sánchez firmó en 1478; allí aparecen tres mujeres con «cuernos» de silueta semejante a los de la fig. 125. También se puede suponer en los años setenta el ejemplo de la fig. 75, donde aparecen como tocado de una reina.

120 y 121. *Virgen con donantes* (madre e hija). Burgos, Catedral, Museo Diocesano. Procede de la iglesia de San Gil, de Burgos. Visten a la moda franco-flamenca inmediatamente anterior a la que ilustran los ejemplos de la lám. X. Tienen, como ellos, el típico reborde del escote, pero son todavía trajes plegados, con el talle alto y curvado hacia arriba, según moda que se refleja también en la fig. 1.

122. *El festín de Herodes.* Retablo dedicado a San Juan Bautista. Harvard, Cambridge, Estados Unidos.

123. *Curación de la princesa,* por Jaime Huguet. Retablo de San Antonio Abad. Contratado en 1454; en 1457 todavía no se había terminado. Estuvo en la iglesia de San Antonio Abad, de Barcelona. Destruido en 1909.

124. *Genealogía de reyes,* de Alonso de Cartagena, 1460. Madrid, Biblioteca del Palacio Real. Otras figuras de este mismo códice se reproducen en las figs. 3 (también con cuernos), 8 y 9.

125. *Predicación de San Vicente Ferrer.* Madrid, Colección Ruiz.

Lámina LXVIII

Los altos tocados de variados tipos, creados por la entonces llamada moda francesa, tuvieron gran aceptación en varios países del Occidente cristiano. Su influencia se nota en los altos «bonetes» que usaron las españolas. Los ejemplos de ellos que conozco aparecen, casi en su totalidad, en obras no documentadas, lo cual dificulta fijar su cronología. Sabemos que estaban ya de moda en los años sesenta. Ejemplos fechados de «bonetes» cónicos hay en un relieve de la sillería del coro de la Catedral de León (1467-71) y en el retablo de la Virgen, de la iglesia de Ponpien (Huesca), obra de Bernardo de Aras, realizada entre 1461 y 1463. Otros, no fechados, aparecen asociados con las mangas fruncidas en los hombros, de moda en los años sesenta. En la década de los ochenta, aparentemente, estaban en todo su apogeo. En esa década supongo los ejemplos de las figs. 10, 15, 17, 77, así como los reproducidos en esta lámina.

126. *Predicación de San Juan Bautista,* por el Maestro de Palanquinos. Comercio de Arte. En este ejemplo, la imitación de los modelos originales es fiel. Como referencia podemos recordar los retratos de la esposa de Tommaso Portinari debidos a Memling (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, realizado hacia 1472) y a Hugo van der Goes (Tríptico Portinari, Florencia, Uffizi, hacia 1475-76).

127. *El festín de Herodes,* por el Maestro de San Nicolás. Burgos, iglesia de San Nicolás. Por su forma, en tronco de cono alto, pero no muy apuntado, este modelo es el que guarda mayor parentesco con los bonetes masculinos. Otros ejemplos del mismo hay en las figs. 15 y 77. El adorno curvo que lleva sobre la frente aparece en numerosos retratos de los grandes pintores flamencos, tales como Van der Goes, Memling, Maestro de Santa Gúdula y otros. Lo que pone en este tocado un sello muy español es la toca morisca cruzada sobre la copa. La gorguera, bordada, resulta curiosa por la guarnición que la bordea. Se trata, tal vez, de las «puntas» o de las «randas» citadas en los textos, que algunos autores creen que eran nombres de labores de encaje. (Véase también la fig. 118.)

ARTES Y ARTISTAS

Serie dirigida por

DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ

ÚLTIMOS VOLÚMENES PUBLICADOS

LA PINTURA MURAL ROMÁNICA EN CATALUÑA, por Walter W. S. Cook.
INDUMENTARIA MEDIEVAL ESPAÑOLA, por Carmen Bernis Madrazo.
GABRIEL YOLI, por José Ibáñez-Martín.
BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ, por María Elena Gómez-Moreno.
LA ARQUITECTURA BARROCA EN EL PERÚ, por Enrique Marco Dorta.
ANTONIO MARÍA ESQUIVEL, por José Guerrero Lovillo.
ESCULTURA DE CARRARA EN ESPAÑA, por el Marqués de Lozoya.
JOSÉ ANTOLÍNEZ, por Diego Angulo Íñiguez.
CLAUDIO COELLO, por Juan Antonio Gaya Nuño.
ESCULTORES FLORENTINOS EN ESPAÑA, por Jesús Hernández Perera.
JOSÉ DEL CASTILLO, por Valentín de Sambricio.
ALONSO CANO, PINTOR, por Harold E. Wethey.
FERNANDO GALLEGO, por Juan Antonio Gaya Nuño.
ESCULTURA NEOCLÁSICA ESPAÑOLA, por Enrique Pardo Canalís.
LA ARQUITECTURA GÓTICA TOLEDANA DEL SIGLO XV, por José María de Azcárate.
BERNARDO MARTORELL, por José Gudiol Ricart.
LA PINTURA ROMÁNICA SOBRE TABLA EN CATALUÑA, por Walter W. S. Cook.
LUIS DE MORALES, por Juan Antonio Gaya Nuño.
IGLESIAS MADRILEÑAS DEL SIGLO XVII, por Antonio Bonet Correa.
INDUMENTARIA ESPAÑOLA EN TIEMPOS DE CARLOS V, por Carmen Bernis.
JUAN DE FLANDES, por Elisa Bermejo.
RICHARD FORD EN SEVILLA, por Brinsley Ford.
ARTE ASTURIANO, por José Manuel Pita Andrade.
BORGIANNI, CAVAROZZI Y NARDI, EN ESPAÑA, por Alfonso E. Pérez Sánchez.
MAESTRE NICOLÁS FRANCÉS, por F. J. Sánchez Cantón.
FRANCISCO SALZILLO, por Enrique Pardo Canalís.
EL BOSCO EN ESPAÑA, por Isabel Mateo Gómez.
VIDRIO Y CRISTAL DE LA GRANJA, por M. T. Ruiz Alcón.
CERÁMICA DE TALAVERA, por Balbina Martínez Caviró.
LA VIDRIERA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA, por Víctor Nieto Alcaide.
LOS CHURRIGUERA, por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.
VICENTE PALMAROLI, por Rosa Pérez Morandeira.
JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA, por Alfonso Emilio Pérez Sánchez.
PORCELANA DEL BUEN RETIRO. ESCULTURA, por Balbina Martínez Caviró.
TRAJES Y MODAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATÓLICOS: I. LAS MUJERES, por Carmen Bernis.